

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES RÉGIES DE LECTURE DU LECTEUR-PERFORMEUR ET DU LECTEUR-AUDITEUR DE  
L'OEUVRE SONORE DE FICTION

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

GENEVIÈVE GENDRON

MARS 2010

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à remercier Bertrand Gervais qui, avec l'intérêt qu'il porte à l'étude de la lecture, a ponctuellement su nourrir ma réflexion et me permettre de mener à bien ce mémoire.

Une note toute spéciale à Pierre et Johanne, mes parents, pour mentionner leur soutien constant, leurs encouragements et leur écoute. Merci pour votre précieuse confiance!

De tout cœur, je remercie mon compagnon de vie, Jean-Michel, qui a trouvé comment me guider dans chacune des étapes de la rédaction. Merci pour ta présence, ton regard critique, ta patience et ton enthousiasme!

Je remercie également mes collègues, parents et amis qui, de près ou de loin, ont manifesté de l'intérêt pour mon sujet d'étude et ont su, par leur participation et généreux commentaires, me donner le souffle nécessaire à la réalisation de ce projet. Tous, vous avez été de fidèles oreilles.

Je profite du cadre de ce mémoire pour souligner l'excellent travail de *La Magnétothèque* et de ses bénévoles qui, depuis 1976, mettent tout en œuvre pour rendre l'imprimé accessible, sous format sonore, à toute personne atteinte d'une déficience visuelle. Ils font office de pionniers en matière de diffusion de l'œuvre sonore au Québec. Encore bravo!

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE LECTEUR-PERFORMEUR : LE MANDAT DE LECTURE.....	5
1.1 Modalités générales de la lecture .....	6
1.1.1 Qu'est-ce que lire ? .....	6
1.1.2 Qu'est-ce que l'œuvre sonore? .....	12
1.2 La lecture préparatoire.....	13
1.2.1 La lecture silencieuse .....	14
1.2.2 La compréhension .....	18
1.2.3 Vers une voix du texte.....	21
1.3 La lecture à haute voix.....	23
1.3.1 La voix lectrice .....	23
1.3.2 La performance .....	26
CHAPITRE II	
LE LECTEUR-AUDITEUR : LA RÉCEPTION DE LA VOIX .....	30
2.1 La perception .....	31
2.1.1 La perception des mots parlés .....	34
2.2 La participation du lecteur-auditeur à la performance .....	38
2.3 Sens et intonation.....	39
2.4 Les facteurs externes de la réception.....	41
2.5 Le rapport à la voix .....	42
2.5.1 La lecture de la mise en texte et la mise en livre .....	44
2.5.2 La voix d'Owen .....	46

## CHAPITRE III

LECTURES DE <i>L'INCESTE</i> .....	51
3.1 Fiction ou non ? .....	52
3.2 Le lecteur dans le texte.....	54
3.3 Intonation et ponctuation .....	56
3.4 L'appel à l'inférence.....	59
3.4.1 La mise en suspens du récit.....	59
3.4.2 La mise entre parenthèses .....	63
3.4.3 Le soulignement .....	65
3.5 Angot lit <i>L'inceste</i> .....	69
3.5.1 L'écoute comme impression .....	70
3.5.2 L'accès à l'énonciation.....	72
CONCLUSION.....	76
APPENDICE A	
EXTRAIT DE <i>L'INCESTE</i> DE CHRISTINE ANGOT.....	79
BIBLIOGRAPHIE .....	82

## RÉSUMÉ

*Au bout d'un instant, je compris que c'était le livre qui parlait.*  
Jean-Paul SARTRE, *Les mots*

Ce mémoire se situe avant toute chose dans une perspective de réception et de lecture. Les études sur le sujet sont aussi vastes qu'établies. En ce sens, dans le cadre de celles-ci, nous ne proposons pas un travail innovateur, mais davantage une réflexion qui porte sur les enjeux que pose l'œuvre sonore en matière d'oralité des formes littéraires ainsi que de pratiques de la lecture qui y sont rattachées.

Particulièrement, c'est en fonction de l'étude des deux lecteurs (performeur et auditeur) impliqués dans la réception de l'œuvre sonore que s'élabore la majeure partie de ce mémoire. Leur rapport singulier au texte, en lien avec son format (écrit ou oral), constitue le cœur de notre travail. D'ailleurs, les effets de la voix sur la réception de l'œuvre représentent un questionnement majeur auquel nous avons tenté de répondre.

Une revue des théories de la lecture ouvre notre étude et mène à l'établissement des régies de lecture du lecteur-performeur, celui dont la voix sera enregistrée. Il est question de la lecture préparatoire à la performance vocale ainsi que des modalités mêmes de la lecture à haute voix.

À l'œuvre sonore correspond une figure singulière de lecteur : le lecteur-auditeur. Ce dernier se situe dans une situation bien particulière de réception du texte littéraire, celle de l'écoute et par conséquent, de l'absence de support écrit. Son rapport au texte se construit simultanément à celui de la voix du lecteur-performeur. L'œuvre sonore implique d'envisager la lecture en fonction de la réception de la voix.

Finalement, une double lecture de *L'inceste* de Christine Angot permet de compléter l'établissement des régies de lecture de l'œuvre sonore de fiction. En considérant les formats écrit et sonore, nous avons tenté de faire ressortir la nature des troubles interprétatifs que peut poser l'adaptation. Cette lecture en deux temps a pour objet de comprendre dans quelles mesures la voix, par son intonation et les choix du lecteur-performeur qu'elle porte, ainsi que le contexte de réception orientent la lecture auditive d'une œuvre.

Mots-clés : œuvre sonore, lecture, lecteur, réception, *L'inceste* (Christine Angot)

## INTRODUCTION

*La vie tranquille dans le silence  
D'une page blanche  
Crée l'abondance des lignes bleues vides  
Lorsque mes yeux avides  
Ne fixent rien  
La vie paisible  
D'une feuille sans taches  
D'une phrase parmi tant d'autres  
Pourquoi ai-je envie de dire  
Ce texte à voix haute ?*

« La vie tranquille », *Les Vulgaires Machins*

N'étant plus réservé au seul public aveugle ou dyslexique, le livre sonore diversifie de plus en plus le spectre de ses usages, la variété de ses formats ainsi que les lieux de sa diffusion. Penser ces objets sonores c'est, avant toute chose, évaluer de quelles manières leur présence renouvelle les pratiques de la lecture. Le présent projet porte essentiellement sur les enjeux que pose la lecture de l'œuvre sonore, autant ceux qui concernent le lecteur à haute voix, celui que nous nommons *lecteur-performeur*, que l'auditeur, également lecteur à sa façon. La médiation auditive qui permet d'entrer en contact avec l'œuvre littéraire, sans même la toucher ou la voir, suscite un grand nombre de réflexions. En étudiant les rapports entre la lecture visuelle et l'écoute d'un texte, nous souhaitons établir une typologie des mandats de lecture qui entrent en jeu, et ce, pour les deux lecteurs concernés. Comment la lecture à haute voix se prépare-t-elle? Dans quelle mesure le *lecteur-auditeur* est-il en mesure de comprendre, voire d'interpréter, le texte qu'il entend? L'adaptation sonore met à la disposition de ses lecteurs-auditeurs potentiels des textes intégraux préalablement publiés en format-papier, toutefois, dans quelle mesure la voix influence-t-elle les choix interprétatifs, les processus d'identification, les modalités de compréhension? Voilà des questionnements situés au cœur même de notre étude qui vise à définir les rôles des lecteur-performeur et lecteur-auditeur dans la réception de l'œuvre sonore et littéraire.

L'originalité de cette étude relève du fait qu'aucune théorie à ce jour ne s'est attardée de façon soutenue aux figures des lecteurs interpellés par la réception de l'œuvre sonore ni même à ses pratiques qui font intervenir un rapport particulier au texte littéraire ainsi qu'à sa lecture. Essentiellement, ce mémoire abordera les théories de la lecture à haute voix, celles de la poésie orale, de la réception et de la prosodie (particulièrement l'intonation), et ce, en empruntant parfois certains concepts clés définis par d'autres disciplines telles que les sciences cognitives. Ces différentes approches théoriques et appliquées nous permettront d'envisager ce qu'implique l'œuvre sonore en matière de réception, de compréhension et d'orientation de la lecture. C'est d'ailleurs en voulant comprendre les rapports entre la lecture visuelle et l'écoute d'un texte que nous souhaitons arriver à déterminer les facteurs internes et externes modulant l'interprétation et, par le fait même, à être en mesure d'établir les répercussions de cette médiation auditive du point de vue de l'action des deux lecteurs : le lecteur-performeur et le lecteur-auditeur.

Le premier chapitre sera voué à l'établissement des régies de lecture du lecteur-performeur. Il y sera question de la lecture silencieuse ainsi que de la lecture à haute voix. En traitant de lecture silencieuse, nous souhaitons arriver à un double résultat. Tout d'abord, il s'agira de faire une revue des théories majeures de la lecture afin d'avoir accès à un portrait de l'évolution de la question. Ensuite, dans la mesure où un lecteur-performeur n'est pas l'auteur du texte, ce panorama nous permettra de définir la saisie préparatoire à la lecture à haute voix dédiée à la création d'une œuvre sonore. Selon nous, la performance vocale implique un certain nombre de considérations pour un lecteur-performeur qui doit, pour rendre sa lecture cohérente, prendre contact avec le texte avant de procéder à l'enregistrement. Puisque nous pensons que ce premier contact risque d'influencer la manière dont le texte sera lu à haute voix, nous souhaitons définir comment s'élabore la performance vocale.

Le second chapitre nous permettra de nous consacrer davantage au rôle du lecteur-auditeur et, majoritairement, à son rapport à la réception de la voix et par le fait même, au lecteur-performeur. C'est alors que nous entrevoyons questionner les modalités physiques



de la perception des mots en fonction de deux sens : la vue et l'ouïe. Considérant le principe initial selon lequel un message ne se réduit pas à son contenu manifeste mais en comporte un latent, constitué par le médium qui le transmet<sup>1</sup>, nous tenterons de voir en quoi divergent la lecture du texte écrit et celle du texte entendu. Dès lors, l'effet de l'absence de support visuel sur la compréhension du texte pourra être étudié. Nous nous affairerons également à définir la participation de ce lecteur dans le processus de réception du texte oral ainsi que les facteurs (internes et externes) qui participent au renouvellement des pratiques de la lecture traditionnelle.

Le troisième et dernier chapitre proposera une mise en application des rapports entre œuvre écrite et œuvre entendue retenus précédemment. Pour ce faire, notre réflexion s'appuiera sur une analyse concrète. En effet, pour relever la relation existant entre réception visuelle et auditive, nous proposons une lecture en deux temps de *L'inceste* (1999) de Christine Angot, soit celle du roman et de sa mise en lecture par l'auteure elle-même. Cette partie de notre travail vise à observer la manière dont l'auteure traite des spécificités graphiques (soulignement, parenthèses, blancs, etc.) significatives du texte au cours de sa lecture à haute voix. Il est important de soulever le fait qu'à différents niveaux, la forme volontairement donnée au texte est porteuse d'un message sémantique permettant d'allier graphie et signification. Les particularités du texte d'Angot nous invitent à questionner les études sur l'énonciation. Ainsi, notre exploration des caractéristiques textuelles et graphiques de l'œuvre aspire à illustrer la nature des difficultés de compréhension, voire d'interprétation, qu'un lecteur-auditeur peut rencontrer au cours de son écoute. Il est à noter que de manière à valider notre propre lecture, nous aurons recours à une étude empirique restreinte. Un extrait, dont certaines ponctuations et signes visuels auront été retirés, sera soumis à différents sujets qui devront tenter de reconnaître les changements vocaux et, le cas échéant, chercher à les associer à des données textuelles singulières et significatives.

---

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 34-35.

L'intérêt d'une telle analyse s'inscrit en phase avec le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) qui permettent aux usages de la lecture de faire peau neuve. Nul doute, dans son contexte littéraire, l'ère électronique actualise le rapport du lecteur à l'objet-livre. En effet, les nombreux médias de diffusion du texte littéraire repoussent les limites de la lecture et nous incitent à revisiter les fondements théoriques établis. De l'oralité au livre électronique, en passant, bien évidemment, par la révolution de l'imprimerie, les supports de diffusion de l'écrit continuent de se diversifier et de renouveler leurs publics. C'est en fonction de ces différentes considérations que s'élabore notre traitement de l'œuvre sonore qui, nous l'espérons, permettra de situer les perspectives actuelles de la lecture tout comme d'évaluer l'impact de cette forme d'adaptation sur chacun de ses lecteurs : le lecteur-performeur et le lecteur-auditeur.

## CHAPITRE I

### LE LECTEUR-PERFORMEUR : LE MANDAT DE LECTURE

*Je ne saurai toutefois oublier que le mode d'existence de l'œuvre diffère radicalement du mien. L'œuvre n'est personne que si je la fais vivre comme telle; il faut que je l'anime par ma lecture pour lui conférer la présence et les apparences de la personnalité. Je dois la faire revivre pour l'aimer, je dois la faire parler pour lui répondre.*

*Jean Starobinski, La relation critique*

Les rapports entre oralité et écriture remontent aux premières formes graphiques - écritures cunéiforme, hiéroglyphique et chinoise - constituées entre les IV<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> millénaires avant J.-C. Il est désormais bien connu qu'elles comportaient en plus de leurs représentations visuelles, tels le « pictogramme » ou l'« idéogramme », des « phonogrammes », c'est-à-dire des signes transcrivant des sons appartenant à la langue représentée. Georges Jean, dans son essai *La lecture à haute voix*<sup>2</sup>, nous rappelle qu'il est légitime de concevoir une adéquation historique entre la naissance de l'écriture et celle de la lecture, puisque les scribes devaient sans conteste savoir lire ce qu'ils écrivaient. Notons que lire ne se restreignait déjà pas au seul repérage des signes visuels d'une écriture, mais englobait aussi la prononciation des sons transcrits dans une perspective de communication.

---

<sup>2</sup> Georges Jean, *La lecture à haute voix: histoire, fonctions et pratiques de la « lecture oralisée*», Paris, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions ouvrières, 1999, 176 p.

Communiquer pour un lecteur demande avant tout de savoir décrypter les informations visuelles auxquelles il est confronté et, ensuite, de les transmettre par le biais de sa voix. La préparation à cette transmission est ce qui retiendra notre attention au cours du présent chapitre alors que nous nous proposons d'étudier les mandats de lecture d'un lecteur à voix haute, placé dans une situation particulière de lecture : celle de l'enregistrement sonore d'une œuvre de fiction.

## 1.1 Modalités générales de la lecture

### 1.1.1 Qu'est-ce que lire ?

Qu'est-ce que lire en effet ? Il s'agit d'une question qui peut sembler simple à priori, mais qui, comme l'ont montré moult études, est plus complexe qu'il ne paraît. Depuis leur début, les réflexions sur la lecture ont tenté de définir la relation qu'entretient le texte avec son lecteur. Nous commencerons donc par élaborer une définition de la lecture qui servira d'appui à l'ensemble de notre réflexion sur le sujet lecteur de l'œuvre sonore de fiction. Afin de comprendre les fondements de cette interaction, nous devons porter notre réflexion au-delà de la manière dont un texte est lu et comprendre quels procédés interprétatifs sont à la disposition d'un lecteur, autant que d'un auditeur. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur les théories concernant la réception de l'œuvre imprimée par le lecteur solitaire.

Hans Robert Jauss, dès la fin des années 1970, a fondé son esthétique de la réception sur l'idée fondamentale de l'inscription du lecteur dans l'œuvre. Située dans un contexte de référence, marquée par des caractéristiques et des systèmes de valeurs, l'œuvre elle-même crée une attente. Cette manière de concevoir l'œuvre et sa lecture permet à Jauss de développer le concept d'horizon d'attente, d'abord introduit par le philosophe allemand Edmond Husserl. Pour Jauss, l'horizon d'attente se définit à la manière d'une mobilisation des connaissances : c'est la somme des éléments plus ou moins conscients dont le lecteur dispose et qu'il est prêt à réinvestir dans le texte pour mieux le comprendre. Cet horizon résulte, d'une part, de l'expérience préalable que le lecteur a du genre dont relève l'écrit et, d'autre part, de la forme et de la thématique des œuvres antérieures dont il présuppose la

connaissance : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel des textes antérieurs l'ont familiarisé; cet horizon est ensuite, au fil de la lecture, varié, corrigé, modifié, ou simplement reproduit<sup>3</sup>. » La notion de changement d'horizon, introduite par Jauss, montre bien que la compréhension d'une œuvre ne saurait être figée et se voit renouvelée grâce aux connaissances acquises, aux lectures effectuées, à l'expérience du genre, etc. Somme toute, cette esthétique de la réception s'intéresse au public lecteur tel qu'il est perceptible dans l'œuvre.

Wolfgang Iser développe, en 1976, une théorie qui s'inscrit en continuité avec celle de Jauss. Au même titre que son prédécesseur, il cherche le lecteur à l'intérieur de l'œuvre. C'est un lecteur qui attend que le texte lui transmette les éléments nécessaires à la formulation de son sens et dont la polysémie le force à opérer une sélection orientée. Si l'on se fie au théoricien allemand, une série d'orientations internes et de conditions de réception seraient comprises dans le texte et accessibles à tous les lecteurs. Désormais, on comprend qu'il n'est pas aussi pertinent de s'interroger sur la signification d'un texte que sur ses effets. La lecture devient effective par la rencontre de deux pôles : l'un, artistique et propre au texte; l'autre, esthétique et propre au lecteur. L'œuvre, porteuse des conditions de sa réalisation, parle au lecteur et le guide afin qu'il réalise ce qui y est implicite. De la sorte, Iser propose qu'une relation de complémentarité définisse la communication qui unit structure textuelle et lecteur implicite.

En 1985, Umberto Eco bâtit l'apologie de son « lecteur modèle » en s'interrogeant sur le rôle qu'il joue dans la réception : comment coopère-t-il pour interpréter le texte ? Comment les contraintes structurelles du texte régissent-elles l'interprétation ? Nous ralliant à ses dires, nous admettrons que, pour que le contenu potentiel d'un texte soit pleinement actualisé, un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies

---

<sup>3</sup>Jean Starobinski (Préf), « Préface », In *Pour une esthétique de la réception*, H.R. Jauss, Paris, Gallimard, 1978, p. 14.

textuellement, doivent être respectées<sup>4</sup>. Pour Eco, le texte se définit telle une « machine paresseuse ». Il reviendrait donc au lecteur d'accomplir un travail inférentiel afin de remplir les espaces de non-dit, ou de déjà-dit, restés nébuleux. Pour le lecteur, l'action de lire implique un travail de déductions, d'inférences et de conjonctions réalisées à partir du texte. De la sorte, la lecture s'envisage comme un travail coopératif. En considérant le lecteur comme une construction textuelle prévue par l'auteur, la théorie d'Eco vient se heurter à un problème qui nous paraît majeur. En effet, les actions qu'il décrit sont réalisées par un lecteur réel qui peut difficilement se rapprocher de l'idéal projeté par le théoricien : « J'ai en effet besoin d'un lecteur qui soit passé par les mêmes expériences de lecture, ou presque, que moi<sup>5</sup>. » Ce « Lector in Fabula » ne serait nul autre qu'Eco lui-même. Peut-on généraliser l'expérience de lecture de cet érudit à celle d'un interprète, que nous qualifierons d'ordinaire, ou tout simplement de différent?

Des théoriciens appartenant à l'*École de Constance* comme Jauss et Iser ont, avec l'avancée des études sur la réception, été critiqués. L'élaboration de leur théorie paraît définir une figure de lecteur arborant une perfection irréprochable. À cet effet, une conception idéale de la lecture se fiant uniquement aux données textuelles, et à leurs exigences, engendre un effet miroir, le texte lu n'étant que le reflet de lui-même. Le lecteur ainsi unique, reconnaissable et voué à un savoir encyclopédique, serait en mesure de réaliser toutes les inférences, tous les liens, de comprendre et d'analyser tous les possibles du texte. C'est le « Lector in Fabula » de Eco. Une telle manière d'appréhender la lecture devient rapidement caduque quand nous parlons d'adaptations sonores d'œuvres littéraires. Effectivement, nous conviendrons du fait que l'œuvre, en changeant de support matériel, perd son orientation première et, du coup, ce lecteur idéalisé ne peut plus être considéré. Le lecteur dit réel, situé dans une situation impliquant un objectif trop précis pour être prévisible et attribuable à tout sujet-lecteur, peut difficilement rencontrer celui inscrit dans l'œuvre. Le moment, le contexte spatial, le degré d'investissement que le

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 80.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 11.

lecteur choisit d'adopter se doivent d'être pris en compte. Ces théories proposent une manière d'analyser l'acte de lecture qui nie un certain nombre de circonstances qui, pourtant, nous paraissent signifiantes. En nous référant aux propos de Bourdieu, nous conviendrons qu'en envisageant le « lecteur implicite » d'Iser ou le « lecteur coopérant » d'Eco, une seule lecture est probable, celle de l'homme derrière la théorie : « Le lecteur dont parle réellement l'analyse, n'est autre que le théoricien lui-même qui, suivant en cela une inclination très commune chez le *lector*, prend pour objet sa propre expérience, non analysée sociologiquement, de lecteur cultivé<sup>6</sup>. » Cette affirmation vient confirmer le fait que les théories dont nous venons d'énoncer certains fondements ne concordent pas avec l'objet de notre recherche. Effectivement, dans le cas du livre sonore, même si le lecteur-performeur est initié, il est évident que la manière dont le texte lui est transmis en appelle à de nouvelles circonstances qui dépassent la compréhension du texte lu et s'élargissent au niveau de la transmission, de la performance de cette même compréhension.

Michel Picard, en 1986, publie un essai intitulé *La lecture comme jeu* qui innove, par rapport aux théories existantes, en introduisant la notion de jeu. Cette dernière permet de comprendre le besoin de lire, le plaisir issu de la lecture littéraire et les effets de la littérature sur le lecteur. Selon lui, la lecture est un jeu sérieux qui nécessite la concentration du lecteur. Il s'agit d'une activité mentale qui engendre une collaboration permettant la construction du sens et aidant l'interprétation des *blancs*<sup>7</sup> compris dans le texte. Rachel Bouvet nous le rappelle dans son essai *Étranges récits, étranges lectures*, le rôle des blancs, introduits par Iser, est de « stimuler l'activité de représentation du lecteur,

---

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Coll. « Libre examen », Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 415.

<sup>7</sup> La notion de blancs est développée par Wolfgang Iser à la suite de celle du lieu d'indétermination introduite par Ingarden. Dans son essai *L'acte de la lecture*, Iser considère que les blancs ne se rapportent pas tant à la détermination incomplète d'un objet intentionnel ou d'aspects schématisés qu'à l'occupation de lieux déterminés du registre textuel par les représentations du lecteur. Les blancs, tant au niveau de l'acte syntagmatique de la lecture que paradigmatique – nous pensons ici principalement aux blancs produits par les négations – impliquent une nécessité combinatoire entre texte et lecteur.

activité qui en retour permet leur élimination<sup>8</sup>. » C'est, entre autres, en remplissant ces espaces d'indétermination, en refusant les structurations automatiques, stéréotypées, que le lecteur arrive à s'appropriier le texte. Les phrases et les mots lus et interprétés renvoient le lecteur à son histoire personnelle, ce qui nous permet de comprendre la lecture comme une activité libre permettant une appropriation toute personnelle du texte. Notons également que, selon Picard, le jeu de la lecture permet au lecteur de pénétrer l'« *inconscient du texte* », un contenu latent :

[...] tout lecteur, qu'il en soit conscient ou non, lit autre chose que ce qu'il pense lire, joue symboliquement mais véritablement avec des données qui lui échappent en partie – comme s'il avait souscrit à une sorte de « contrat de méconnaissance<sup>9</sup> » préalable et nécessaire à son investissement, à l'illusion et à la force de ses émotions<sup>10</sup>.

La relative subjectivité des lectures est avérée et, du fait, les décalages entre les réalités propres à chaque lecteur conditionnent les pratiques de lecture. Le lecteur, invité à jouer à partir du moment où il conçoit le texte tel un jeu, devra en découvrir les règles et les rendre effectives. Mais pour jouer, il doit accepter d'entrer dans le jeu. Ainsi perçue, toute lecture est un engagement qui implique un dédoublement du lecteur. Enfin, le registre textuel n'est plus le seul acteur participant à la réception de l'œuvre. Trois instances sont distinguées : le *liseur* qui assure le contact avec le monde extérieur, le *lu* qui s'abandonne aux émotions évoquées par le registre textuel, et le *lectant*, l'instance ludique qui entre en relation avec les deux autres. En somme, nous pouvons comprendre que, pour Picard, la qualité littéraire d'une œuvre réside dans le rapport ludique entretenu entre texte et lecteur.

---

<sup>8</sup> Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 12.

<sup>9</sup> Philippe Gutton, *Le jeu chez l'enfant : essai psychanalytique*, Paris, Larousse-Université, 1973, p. 22.

<sup>10</sup> Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 97.



Comme l'affirme Jean Foucambert, une première explication nous permet d'envisager l'acte du point de vue du comportement mécanique du lecteur. Au cours de la lecture, le lecteur coordonne le mouvement de ses yeux pour suivre le texte et ce mouvement s'interrompt plusieurs fois par ligne pour permettre à la vue de percevoir un ensemble de signes, compris entre plusieurs lettres et plusieurs mots. Cette activité perceptive conduit le lecteur à donner une signification au texte écrit en associant, avec l'aide de l'ensemble de ses expériences passées, les éléments perçus entre eux, et à en garder un souvenir sous forme d'impressions, de jugements, d'idées<sup>11</sup>.

À cette définition première de la lecture s'ajoutent plusieurs variantes contextuelles, dont les objectifs du lecteur. Lire, c'est, en quelque sorte, avoir choisi de chercher une information quelconque. Cette intention, dépend, nous le rappelle Bertrand Gervais dans son essai *À l'écoute de la lecture*, de l'investissement que choisit d'adopter le lecteur : « J'ai posé le principe d'une régie de lecture, définie comme un équilibre, fluctuant selon la tension entre ces deux économies constitutives, progresser et comprendre, et déterminée en fonction d'objectifs de lecture précis<sup>12</sup>. » Lire est avant toute chose une intention à laquelle s'ajoute un degré d'investissement. L'étude de Gervais montre que l'économie de la compréhension d'un texte agit de manière dynamique avec celle de la progression du lecteur à travers ce même texte. Pour lui, l'acte de lecture se définit selon trois variables investies par le lecteur : l'économie de la compréhension, celle de la progression et le registre textuel. L'interaction entre ces trois variables donne lieu à une relation inversement proportionnelle selon laquelle la compréhension du lecteur varie principalement en fonction de sa progression dans le texte. Cette posture permet d'envisager qu'une progression plus lente n'explique pas la difficulté de compréhension d'un texte, mais davantage le désir du lecteur de le comprendre. Elle est révélatrice de la recherche d'une signification plus difficile d'accès et non pas du fait que cette signification soit difficile d'accès. Dans cette manière de comprendre l'acte de lecture, le texte lui-même demeure

---

<sup>11</sup> Jean Foucambert, *La manière d'être lecteur*, Toulouse, Albin Michel, 1994, p. 64.

<sup>12</sup> Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2006 [1993], p. 276-277.

une variable non négligeable certes, mais elle n'est pas la seule qui soit constitutive de l'acte. Notons également que, pour Gervais, toute progression implique forcément une certaine compréhension. Le fait de lire dans une logique progressive ne signifie pas de ne pas comprendre le texte, mais bien de le comprendre minimalement. La lecture-en-compréhension, elle, varie selon l'investissement du lecteur et l'identification de l'objet de son attention et tend, selon le mandat qu'il s'est fixé, vers un degré maximal de compréhension. D'emblée, nous devons déterminer ce qu'implique la compréhension. Si comprendre signifie construire du sens, nous sommes à même de nous questionner sur les modalités permettant de réaliser cette activité : « On construit du sens à partir d'une perception visuelle, d'un travail de l'intelligence, et, d'une maîtrise langagière particulière, celle de la variation des types de textes<sup>13</sup>. » Qu'advient-il quand la perception visuelle est absente ? Comment le lecteur-performeur sera-t-il en mesure de transmettre le sens qu'il a lui-même perçu lors de sa lecture silencieuse ?

#### 1.1.2 Qu'est-ce que l'œuvre sonore ?

Les contextes de diffusion de l'œuvre sonore sont multiples et, pour la plupart, spécialisés. Par exemple, nous pouvons penser à des organismes qui enregistrent des œuvres adaptées et dédiées à un public atteint d'une déficience visuelle. Un bon exemple est *La Magnétothèque*<sup>14</sup>. Nous pouvons également faire un retour dans notre propre passé et nous rappeler la collection *Disney* dans laquelle le timbre de la fée clochette nous indiquait à quel moment tourner les pages de notre livre rempli d'images. Et qu'en est-il des récitals de poésie ? Plusieurs situations, tout aussi différentes les unes que les autres peuvent mettre en rapport le texte écrit et l'oral. Pour cette raison, nous définirons les limites que nous avons de prime abord établies concernant l'étude du phénomène de la littérature enregistrée. Le domaine que nous avons choisi d'explorer se rapporte

---

<sup>13</sup> Eveline Charmeux, *Échec à l'échec*, Cahors, Éditions Milan, 1998, p. 45.

<sup>14</sup> Installé à Montréal, *La Magnétothèque* est un organisme à but non lucratif qui, depuis 1976, travaille à rendre l'imprimé accessible, sous forme sonore, à toute personne qui ne peut pas lire à cause d'un handicap visuel, physique, perceptif ou à cause d'un contexte éducationnel ou sociétal. (Internet, site officiel de La Magnétothèque, <http://www.lamagnetothèque.qc.ca>)

exclusivement aux textes de fiction lus dans leur intégralité et auxquels aucun supplément n'est ajouté, enregistrés sur un support numérique. Il est important de préciser qu'il s'agit d'une situation où l'écrit précède l'oral. Nous avons donc pris la décision de nous pencher sur le cas d'œuvres dont l'enregistrement sonore succède à la publication papier. Aussi, il est nécessaire de mentionner qu'aucun support visuel n'intervient au cours de l'écoute de l'enregistrement. Il s'agit donc de lectures à haute voix de textes littéraires de fiction saisies numériquement.

## 1.2 La lecture préparatoire

Nous nous devons de déterminer les conditions dans lesquelles se place un lecteur préalablement à l'enregistrement de sa lecture. Quel est, ainsi, son degré d'investissement? Cela va sans dire, ce lecteur est contraint de comprendre suffisamment le texte qu'il devra lire à voix haute afin d'en fournir une lecture fidèle. Nous sommes à même de nous demander comment se définit cette lecture particulière, quels sont les mandats en jeu. Sans être en mesure de l'affirmer hors de tout doute, nous pouvons présumer que préalablement à l'enregistrement sonore a lieu une première étape de contact avec le texte qui se déploie sous la forme d'une lecture silencieuse. Du moins, si le texte n'est pas lu silencieusement dans son entièreté, certains passages peuvent l'être. Cette position n'enlève pas la possibilité qu'un lecteur choisisse de faire une première lecture à haute voix sans aucune préparation. Toutefois, nous commencerons par envisager l'existence d'une première étape silencieuse, une lecture préparatoire. Nous pouvons dire de celle-ci, même en tant que notion informelle, qu'elle a pour mandat un premier contact, au mieux silencieux, avec le texte qui sera éventuellement lu à haute voix et dédié à l'enregistrement. Contrairement à la seule lecture à haute voix, la lecture silencieuse assure une intériorisation du langage. Si bien que, en parlant de la lecture à haute voix, Jesper Svenbro suggère la notion de lecture préparatoire préalable à la lecture oralisée au sens où nous l'entendons:

Le lecteur doit [...] céder sa propre voix à l'écrit [...] pour que le texte se réalise pleinement. Au moment de la lecture, la voix lectrice n'appartient pas au lecteur, bien que ce soit celui-ci qui emploie son appareil vocal pour que la lecture ait lieu. S'il prête sa voix aux signes muets, le texte se l'approprie, sa voix devient la voix du texte écrit<sup>15</sup>.

C'est lors de la lecture préparatoire que le lecteur-performeur donne sa voix au texte une première fois. Même si sa langue bouge silencieusement, le lecteur pleinement conscient qu'il prépare une lecture oralisée a néanmoins, à ce moment, bien plus l'impression d'écouter une voix que d'énoncer une parole.

### 1.2.1 La lecture silencieuse

En vérité, il est nécessaire de se pencher sur l'articulation de la compréhension initiale du lecteur-performeur : sa lecture, sans être savante, sera-t-elle du moins littéraire? Selon Bertrand Gervais, la lecture littéraire, celle-là même qui tend vers une compréhension maximale, crée une relation singulière entre texte et lecteur : « Pour dire vrai, il y a lecture littéraire quand la recherche d'une compréhension commence à l'emporter sur la progression du texte<sup>16</sup>. » Gervais ajoute à sa définition deux dimensions indéniables : la mise en discours de la lecture et sa singularité. Nous nous arrêterons sur chacun de ces traits de manière à voir en quoi une lecture préparatoire est susceptible – ou non – d'être qualifiée de littéraire.

Bien que Gervais affirme que la singularité soit de loin l'élément qui prime lorsqu'on parle de lecture littéraire, la situation qui repose sur l'enregistrement sonore d'une œuvre de fiction est tout aussi intéressante du point de vue de sa mise en discours : « Le principe de l'investissement présuppose, pour qu'il y ait une lecture littéraire, que le lecteur adopte une attitude qui n'est pas une simple réception, mais une réaction. Sa participation doit dépasser la saisie du texte pour inclure une intervention sur celui-ci<sup>17</sup>. » Si la définition qui

---

<sup>15</sup> Jesper Svenbro, *Phrasikleia : anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Coll. « Textes à l'appui », Paris, Éditions de la découverte, 1988, p. 55.

<sup>16</sup> Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 33.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

est donnée de la mise en discours touche essentiellement l'acte solitaire de la lecture silencieuse d'un texte, l'expression prend un tout autre sens quand on la place dans un contexte de lecture à haute voix.

Déjà, en parlant de la lecture silencieuse, Gadamer avait développé le concept de *mot intérieur* qui permet d'expliquer que la différence entre une lecture pour soi, oralisée intérieurement, et une lecture à haute voix, est mineure:

Certes, le verbe n'est pas de l'évènement (*Geschehen*) de l'expression vocale (*Aussprechen*), cette irrévocable remise de ma propre pensée à un autre, mais le statut ontologique de la parole est néanmoins de l'ordre de l'évènement. Le verbe intérieur reste relatif à son extériorisation possible<sup>18</sup>.

En ce sens, la lecture à haute voix serait le prolongement d'une lecture intériorisée, d'une pensée reflétant la finitude d'un « entendement discursif<sup>19</sup> ». En lisant Gadamer, nous pouvons déduire que la lecture à voix haute comprend une mise en discours de l'ordre de la pensée réalisée préalablement à son oralisation. Platon décrit la pensée comme un « dialogue intérieur de l'âme avec elle-même<sup>20</sup> ». Ainsi, quand nous lisons à haute voix un texte que nous connaissons pour l'avoir lu précédemment, nous exprimons par l'entremise de différents procédés vocaux une réflexion qui est le gage d'une certaine compréhension intériorisée de l'œuvre.

Manifestement, l'aboutissement du mandat de lecture adopté par le lecteur-performeur se solde par un discours oralisé. Expliquons-nous. De manière générale, la mise en discours relève d'une intervention de la part du lecteur sur le texte lui-même. Cette intervention peut prendre la forme d'une prise de notes, écrites ou mentales, d'une marque, d'un soulignement, à tout le moins, d'une trace laissée sur le texte ou dans ses marges, son paratexte. Au plus fort de la mise en discours, nous retrouvons la rédaction de

---

<sup>18</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Coll. « L'ordre philosophique », Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 446.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, citant Platon (*Sophisme*, 263e.)

travaux portant sur le texte lu qui pourront prendre la forme d'essais ou d'études<sup>21</sup>. L'enregistrement d'un texte intégral ne comporte pas de commentaires ou de notes énoncés par le lecteur qui pourraient s'apparenter à un tel travail sur le texte, toutefois des indices d'une lecture préparatoire sont décelables lors de l'écoute. Ces derniers laissent présupposer une première réflexion lors de la lecture silencieuse : « Et à cet égard, les marques de la mise en discours n'ont pas à être stables, car leur fonction n'est pas tant de communiquer un résultat, de servir de preuve, que de figurer ou préfigurer un travail de lecture servant d'amorce à la lecture littéraire<sup>22</sup>. » Ces traces, pour ainsi dire sonores, se déploient dans le jeu vocal et prennent en compte les différentes intonations qui seront choisies par le lecteur-performeur lui-même.

Pour sa part, la singularité, condition nécessaire à la lecture littéraire et à sa distinction de la lecture savante, définit le rapport entretenu entre texte et lecteur :

Une singularité marquée par un rapport d'« un à un » avec le texte. Un à un. L'expression, détournée légèrement de ses acceptations habituelles, identifie bien les trois points d'ancrage de la singularité : ceux d'un lecteur singulier (« un »), dans une relation singulière (« à »), avec un texte singulier (« un »)<sup>23</sup>.

Un tel rapport apparaît nécessaire à une appropriation du texte en vue d'une lecture à haute voix. L'utilisation du terme appropriation peut sembler téméraire; il s'agit d'un concept qui apparaît difficilement *théorisable* puisqu'il se heurte rapidement au problème que pose l'individualité du lecteur empirique :

C'est sans aucun doute la raison pour laquelle la théorie littéraire s'est fort peu préoccupée du problème de l'appropriation qui, même si elle concerne indubitablement la finalité de toute œuvre littéraire, reste difficilement cernable. En fait, il y a de bonnes raisons de croire que l'appropriation d'un texte donné est aussi variable que ne l'est la concrétisation (Ingarden) à laquelle il donne lieu dans l'imagination de son lecteur<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.34

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> B. Gervais, *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, op. cit., p. 35.

<sup>24</sup> Brian T. Fitch, *À l'ombre de la littérature*, Québec, XYZ Éditeur, 2000, p. 236.

Selon Ricœur, s'approprier un texte littéraire, c'est se comprendre soi-même : « Par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre<sup>25</sup>. » Ricœur range l'appropriation au rang d'un processus d'interprétation du texte littéraire menant à une compréhension de soi, qui, dans les faits, correspond à une action à la fois subjective et intérieure. En ces termes, quand il s'agit d'une lecture préparatoire dont les enjeux ont précédemment été exposés, la lecture à haute voix qui s'ensuit ne tirerait pas avantage d'une trop forte appropriation. Idéalement, la lecture oralisée devrait être en mesure de transmettre, par l'entremise d'un support sonore, un texte dans son intégralité, reconduisant ainsi ses particularités, ses difficultés de lecture, la finesse de son écriture – si tel est le cas – non pas la lecture personnelle du lecteur-performeur. Ainsi, nous formulerons une définition toute simple selon laquelle l'appropriation signifie une « action de s'approprier, de rendre propre à un usage, à une destination<sup>26</sup>. » Bien qu'universelle et applicable à plusieurs domaines, cette définition rejoint les enjeux d'une lecture préparatoire de la part du lecteur-performeur. En effet, afin de préparer sa lecture à haute voix, le lecteur doit établir une relation particulière, donc singulière, avec l'œuvre qui, éventuellement, lui permettra de rendre sa lecture apte à un enregistrement sonore. Il va sans dire que le lecteur pourrait choisir de s'investir personnellement dans sa lecture et du coup, aller chercher un degré d'appropriation qui s'approche de la définition de Ricœur, voire la rejoint. Dans ce cas, la lecture à haute voix, teintée d'une saisie toute personnelle du texte, ne peut faire autrement que de transmettre les traces de l'appropriation faite par le lecteur-performeur et risque ainsi de ne pas être totalement objective.

Nous pouvons donc comprendre que la lecture silencieuse et préalable à l'enregistrement d'une œuvre de fiction est caractéristique d'une lecture littéraire. À vrai dire, elle contient les particularités d'une mise en discours simultanée à la lecture qui, par

---

<sup>25</sup> Paul Ricœur, « Qu'est-ce qu'un texte? », In *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Coll. « Esprit », Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 152.

<sup>26</sup> Définition tirée du dictionnaire *Le petit Robert de la langue française* 2006.

des marques intonatives vocales, laissera ses traces dans la lecture à haute voix, ainsi que d'un rapport singulier entre texte et lecteur qui s'articule à la manière d'une appropriation du texte littéraire. Le niveau de cette appropriation dépend directement du mandat de lecture et donc, du degré d'investissement par le lecteur-performeur au moment de sa lecture préparatoire. De fait, deux nouveaux paramètres paraissent nécessaires à la spécification de la préparation à l'enregistrement de la lecture à haute voix, c'est-à-dire à la fois la recherche d'une compréhension potentiellement objective du contenu de l'œuvre et l'étude de la voix du texte.

### 1.2.2 La compréhension

Il est important de bien définir le premier des paramètres énoncés, celui d'une compréhension potentiellement objective associée à la lecture préparatoire. Pour ce faire, nous établirons d'entrée de jeu les modalités menant à la compréhension de l'œuvre littéraire pour, ensuite, instaurer les fondements de son objectivité présumée. Moultes études ont œuvré à la formulation d'une définition de la compréhension issue de la lecture de textes littéraires. Nous nous attarderons à une de ses nombreuses versions, celle de l'herméneutique qui, à ce jour, paraît des plus complètes et trouve son complément dans l'interprétation. D'emblée, nous sommes portée à croire, à la manière de Gadamer, que compréhension et interprétation sont des phases d'un même phénomène, la lecture :

Celui qui, dans la lecture, donne la parole à un texte, même si cette lecture ne comporte aucune articulation sonore, insère son sens dans la direction qui est celle du texte, dans l'univers de sens auquel il est lui-même ouvert. Ce qui justifie en définitive la vue romantique que j'ai suivie et selon laquelle toute compréhension est interprétation. Schleiermacher l'a dit expressément : « L'interprétation ne se distingue de la compréhension que comme le discours à haute voix du discours intérieur<sup>27</sup>. »

Si comprendre et interpréter paraissent se répondre de manière à ne former qu'une seule opération, l'avancée des études sur la question a eu tendance à ranger chacune de ces composantes de la lecture au rang d'activité autonome. Todorov avance ainsi que la compréhension n'implique pas forcément l'interprétation : certains textes peuvent être

---

<sup>27</sup> H.-G. Gadamer, *op.cit.*, p. 149.



facilement saisis sans nécessiter d'interprétation. Afin que le texte requière un certain degré d'interprétation, il doit comporter des indices particuliers :

[L]'interprétation (en tant que distincte de la compréhension) n'est pas [...] un acte automatique; il faut que quelque chose, dans le texte ou en dehors de lui, indique que le sens immédiat est insuffisant, qu'il doit être considéré seulement comme le point de départ d'une enquête dont l'aboutissement sera un sens second<sup>28</sup>.

Ricœur donne une définition de ces termes permettant de mieux définir leur rôle respectif : « Dans ce couple comprendre-interpréter, la compréhension fournit le fondement, à savoir la connaissance par signe psychique étranger, l'interprétation apporte le degré d'objectivation, grâce à la fixation et la conservation que l'écriture confère aux signes<sup>29</sup>. » C'est d'ailleurs cette manière de penser le couple *comprendre-interpréter* que nous retiendrons, celle qui permet de voir la compréhension comme une action première sur le texte et qui nous permet d'aborder le second terme de notre définition du mandat de lecture investi par le lecteur-performeur: l'objectivité potentielle.

En ce qui a trait à l'objectivité potentielle, sa formulation sous-tend l'idéalisme d'une compréhension qui saurait s'éloigner de tout investissement interprétatif de la part du lecteur-performeur. Et pourquoi donc? Cette posture utopique, disons-le, lui permettrait de fournir une lecture à haute voix exempte de toute trace d'interprétation personnelle, ce qui permettrait au lecteur-auditeur d'avoir accès à une lecture non dirigée. En s'éloignant de la dimension interprétative, l'idée n'est pas de favoriser une compréhension minimale, mais plutôt de s'éloigner le plus possible d'un investissement trop subjectif. Cet enregistrement modèle assurerait la base d'une réception auditive détenant les conditions nécessaires à une première lecture de l'œuvre, c'est donc dire que le lecteur-performeur s'effacerait derrière sa voix. Pourtant, les différentes recherches sur la lecture le démontrent : aucune compréhension n'arrive à être complètement objective, sauf peut-être celle qui sous-tend l'explication scientifique basée sur des critères arrêtés et précis. Si le lecteur-performeur

---

<sup>28</sup> Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 92.

<sup>29</sup> P. Ricœur, *op.cit.*, p. 143.

prend la décision de ne pas s'investir personnellement dans sa lecture, il se heurte à un non-sens.

En effet, la compréhension qui est faite d'une œuvre relève certes d'un degré d'investissement, mais également d'un savoir encyclopédique, d'une connaissance du genre, etc., propres au sujet-lecteur et dont ce dernier ne peut, même intentionnellement, se départir. De fait, la compréhension en lecture fait appel à deux processus, indissociables l'un de l'autre : l'identification et l'anticipation<sup>30</sup>. Ces opérations ne portent pas uniquement sur la graphie des mots, mais sur les relations et les rapports que les mots entretiennent les uns avec les autres. C'est en ce sens que nous revenons à la dernière définition de l'appropriation établie par Ricœur, mais en abordant cette fois la dimension accordée à l'interprétation.

La lecture idéale du lecteur-performeur serait davantage compréhensive qu'interprétative : « Interpréter requiert à la fois un prétexte et un contexte. Un prétexte, soit un objet ou un texte dont la signification, le sens premier ne semblent pas pertinents ou appropriés et qui appellent la recherche d'un sens second, dérivé, implicite; et un contexte, qui favorise la recherche d'un tel sens<sup>31</sup>. » Théoriquement, pour atteindre une lecture oralisée objective, la lecture préparatoire ne devrait pas générer de tel contexte. Le lecteur n'aurait donc pas, lors d'une lecture préparatoire, un mandat qui requiert de réaliser les inférences nécessaires à l'atteinte d'une interprétation. Dans les faits, on peut se demander s'il en est ainsi, ne serait-ce que par l'habitude de lecture de l'individu. Jean Foucambert prétend d'ailleurs que la lecture à voix haute représente un choix de traduire oralement ce qui a été interprété dans la lecture: « Cette lecture à voix haute n'est pas très différente d'une traduction ; en tout cas, c'est une interprétation : le lecteur fait à peu près la même

---

<sup>30</sup> En ce qui concerne l'identification : le lecteur a en mémoire des milliers de mots écrits, ce qui lui permet d'associer instantanément une signification à une forme ou à un ensemble de formes écrites. Pour ce qui est de l'anticipation : le contexte, la nature des derniers mots, ainsi que la quête proprement dite du lecteur, tout cela conduit à anticiper le mot écrit ou le groupe de mots qui vont suivre; si bien que lire, c'est vérifier l'exactitude d'une identification. (J. Foucambert, *op.cit.*, p.79.)

<sup>31</sup> B. Gervais, *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, *op.cit.*, p. 59.

chose que le bilingue qui dit en français ce qu'il comprend de ce qu'il lit en anglais<sup>32</sup>. » Divers paramètres que nous étudierons au cours du prochain chapitre entrent également en ligne de compte. Nous pensons particulièrement aux cas où l'auteur même de l'œuvre enregistre sa lecture (comme l'a fait Christine Angot), ou encore, à ceux où la théâtralité prime, ce qui demande un plus grand investissement de la part de l'interprétant, etc. La performance, nous le verrons, et la lecture sont toutes deux des occasions donnant lieu à une réception personnelle de l'œuvre, et ce, peu importe l'orientation qui est donnée au texte: « La réception, je le répète, se produit dans une circonstance physique privilégiée : performance ou lecture. C'est alors, et alors seulement, que le sujet, auditeur ou lecteur, rencontre l'œuvre; la rencontre d'une manière indiciblement personnelle<sup>33</sup>. » Toutes ces situations auront pour effet de donner une saveur toute personnelle et de diriger la réception faite par le lecteur-auditeur.

### 1.2.3 Vers une voix du texte

Certes, le lecteur-performeur oriente sa compréhension afin qu'elle puisse être dirigée vers la recherche d'une sonorité dans l'écriture, ce qui lui permettra éventuellement de rendre sa lecture plus dynamique. Voilà le deuxième paramètre définissant son mandat de lecture et, par le fait même, tout l'enjeu du lecteur à haute voix. Dès sa lecture silencieuse préparatoire, le futur lecteur-interprète doit avoir conscience du fait que la transmission de sa lecture passera d'une compréhension graphique à une performance orale. Comme nous l'avons vu, le lecteur entretient manifestement un rapport avec le texte, mais celui-ci n'en est pas un analyse, il est plutôt axé sur le rapport au langage :

Il s'agit dès lors de reconnaître le rôle qu'ont les lecteurs lorsqu'il est question de retrouver et d'engager, lors de la lecture de textes littéraires, la dynamique musicale du langage dans ses multiples composantes formelles. Puisque, en fin de compte, c'est aux lecteurs que revient la tâche d'actualiser les ressources aurales du langage écrit, l'acte de lecture est en effet beaucoup plus qu'un simple décodage menant à la

---

<sup>32</sup> Jean Foucambert et Yvonne Chenouf, *Question de lecture*, Paris, Éditions Retz/AFL, 1989, p. 14.

<sup>33</sup> Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Coll. « L'Univers des discours », Longueuil, Les Éditions du Préambule, 1990, p. 56.

compréhension d'un texte : la lecture fait intervenir le corps, l'imagination, la mémoire<sup>34</sup>.

Le rapport à la voix s'établit dès la lecture silencieuse, ce qui permet au lecteur d'amorcer une intériorisation de la manière dont il lira le texte à haute voix : « Le lecteur, tout en lisant silencieusement, *entend* ce qu'il lit, ayant l'impression et, plus précisément, vivant l'expérience *d'écouter une voix lui parler* de ce que lui dit le texte<sup>35</sup>. » Ce rapport à la sonorité de l'écriture n'est pas nouveau, il devra simplement être investi de façon précise par le lecteur-performeur. De façon globale, l'acte de lecture silencieuse appelle une *intériorisation* du langage que la lecture à voix haute ne réalise pas d'elle-même. En effet, comme le précise Brian T. Fitch dans son essai *À l'ombre de la littérature*, le lecteur qui lit à voix haute pour un tiers réalise deux actions qui ne sont pas communes à la lecture silencieuse, il s'entend et s'écoute sans se méprendre sur l'identité de la voix qu'il entend; elle est sienne. Au moment de la lecture silencieuse, l'écoute se substitue à la parole<sup>36</sup>. Dans la mesure où il nous est possible de dire que la voix possède un timbre<sup>37</sup>, le lecteur est conscient que celle qu'il intériorise fait intervenir le timbre de sa propre voix : « Notons, d'ailleurs, que si le lecteur prête au texte sa voix même plutôt que de lui donner tout simplement la parole, c'est parce que la voix qu'il imagine prendre sa source dans le texte ne saurait être imaginée autrement puisqu'une voix ne peut s'exprimer sans timbre<sup>38</sup>. » À moins de connaître la voix du narrateur ou de l'auteur (par exemple, en ayant visionné une adaptation cinématographique de l'œuvre en question ou en ayant entendu l'auteur au

---

<sup>34</sup> Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire: à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 10.

<sup>35</sup> B. Fitch, *op.cit.*, p. 16.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>37</sup> Le timbre d'un son, c'est la qualité qui permet de différencier le la d'une clarinette de celui d'une trompette ou la vocalisation de [i] de celle de [o]. En anglais, on désigne le timbre par le terme de « couleur » du son. On indique de la sorte que le son n'est pas seulement une réalité physique, mais aussi physiologique dont la perception est analogue à celle des couleurs, dans le domaine de la lumière. D'où peut-être la perception colorée de certains poètes, comme Rimbaud, avec son célèbre Sonnet de voyelles. (Pierre R. Léon, *Phonétisme et prononciations du Français*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 31)

<sup>38</sup> B. Fitch. *op. cit.*, p. 16.

cours d'une entrevue), le lecteur s'entend lire. Dans le contexte de la lecture préalable à l'enregistrement sonore, il va de soi qu'une écoute plus soutenue de la voix est effectuée de façon à préparer une lecture audible, ce qui permettra d'associer compréhension et intonation.

### 1.3 La lecture à haute voix

#### 1.3.1 La voix lectrice

Maintenant que nous sommes plus à l'affût des enjeux qu'implique la lecture en général, nous croyons primordial de relever les particularités de sa manifestation orale; il s'agit donc de définir dans quelle mesure le terme de *lecture* sera utilisé pour parler de la lecture à haute voix. Pour ce faire, nous commencerons par donner une définition de la vive voix lectrice qui, pour le linguiste hongrois Yvan Fonagy, serait à l'origine de ce qu'il nomme le style verbal. L'utilisation du terme *style* a longtemps été débattue par nombre de critiques appartenant à différentes disciplines. Entre autres, il fut jadis associé au *mouvement de l'âme*, si l'on se fie à Cicéron, à un *élément décoratif* pour la rhétorique classique, au *visage de l'ombre* selon Sénèque. Schopenhauer, quant à lui, le rapprocha de la *physionomie de l'esprit*, Goethe le définit telle une *synthèse de l'individuel et du général* et il s'apparenta un temps au message esthétique<sup>39</sup>. Notons que, malgré son étendue sémantique mouvante, la question du style demeure un concept commode nous permettant de parler d'intégralité de la phrase lorsque celle-ci se trouve dans un contexte de réactualisation. Effectivement, par l'œuvre sonore, la phrase change d'environnement et de pratique; destinée à la lecture silencieuse, elle est désormais lue à haute voix, enregistrée et écoutée. En ce qui nous concerne, nous envisagerons le style à la manière de Fonagy, en fonction d'un message secondaire par rapport à une situation primaire d'énonciation : «Le style verbal est un message secondaire, engendré au moyen d'un système de communication préverbal et intégré au message linguistique proprement dit<sup>40</sup>.»

<sup>39</sup> Abraham A. Moles, *Théorie de l'information et de la perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958, p. 134.

<sup>40</sup> Yvan Fonagy, *La vive Voix*, Paris, Éditions Payot, 1983, p. 25.

La voix parlante est ainsi apte à modifier le signifié et les référents du message d'origine, purement linguistique. Cette nouvelle communication alors mise en scène ne doit pas être comprise comme étant de moindre importance structurelle, sémantique, émotionnelle et conceptuelle<sup>41</sup>. Nous pouvons dès lors en comprendre que la vive voix, à sa manière, réinvente le texte. Notons que le lecteur à haute voix ne peut lire un texte de vive voix qu'en le connaissant bien au préalable (d'où l'idée d'une lecture préparatoire). La lecture à haute voix est une activité de communication orale seconde par rapport à la lecture. Un lecteur à voix haute ne se contente pas de lire, il communique<sup>42</sup> à autrui de façon orale une lecture qu'il a faite auparavant. Le travail du lecteur-interprète se définit telle une « lecture de la lecture ».

Si on porte notre attention sur les occurrences de la lecture à haute voix, nous nous rendrons vite compte qu'elles se produisent, la plupart du temps, pour répondre à la demande d'une tierce personne n'ayant pas le texte sous les yeux ou qui se voit dans l'incapacité de le lire; qu'il s'agisse d'un sujet analphabète, doté d'une déficience visuelle quelconque. Les différentes occurrences de réception de la lecture issues de la médiation auditive qui retiennent notre attention ne s'appuient pas sur de telles incapacités, mais bien sur des choix personnels et propres à l'auditeur. Dans un cas comme dans l'autre, nous croyons plus à propos de parler de communication orale d'une lecture d'un texte et donc, d'une interprétation singulière communiquée par l'entremise de l'organe vocal :

---

<sup>41</sup>Le style verbal, selon Yvan Fonagy, représente un message secondaire issu de manipulations expressives de phrases engendrées par la grammaire : manipulations de séquences de sons, de l'accentuation, de l'intonation, de l'agencement des pauses, de l'ordre des éléments significatifs; transformation du sens des signes lexicaux et grammaticaux, y compris les signes de ponctuation. De la sorte, que la voix parlante ajoute ou retire, elle modifie en quelque sorte le signifié et les référents du message purement linguistique. Soit, primitivement, ce message est uniquement oral, soit il repose sur une écriture et est lu des yeux ou mémorisé, pour finalement être transmis à haute voix. (Y. Fonagy, *op.cit.*, p. 25.)

<sup>42</sup> Nous tenons à émettre une mise en garde quant à l'utilisation du terme « communiquer » qui sera faite à différentes reprises. Nous tenons à préciser que nous ne l'employons pas selon le modèle de la communication développé par Jakobson puisqu'ici la relation émetteur-récepteur n'est pas réversible, et ce, autant en termes de lecture silencieuse que de lecture à haute voix.

Lire à voix haute est une activité de transmission de la lecture, et ne peut être, de ce fait, une activité de lecture. Je ne peux en même temps comprendre et transmettre notre compréhension, pas plus que je ne peux, au même moment, écrire une lettre et l'envoyer<sup>43</sup>!

Charmeux nous le rappelle, confondre lecture et lecture à haute voix, comme il a longtemps été fait, revient à faire corrélér l'acte de production et celui de la transmission. C'est la raison pour laquelle nous devons distinguer les deux phases du processus : celle de la préparation à la lecture qui s'élabore, comme nous l'avons vu, dans la lecture individuelle préparatoire et celle de la performance vocale. Il n'en reste pas moins que la lecture, quelle qu'elle soit, est productivité. À cette notion de productivité, issue de la théorie allemande de la réception, Zumthor ajoute celle de la perception sensorielle. Cette considération apportée par le théoricien permet d'envisager la réception en actualisant l'idée de *catharsis* introduite par Aristote : « Communiquer (n'importe quoi; à plus forte raison un texte littéraire) ne consiste pas à seulement faire passer une information; c'est tenter de changer celui à qui l'on s'adresse; recevoir une communication c'est nécessairement subir une transformation<sup>44</sup>. » Il est vrai que tout changement ne saurait être opéré sans modifier un tant soit peu la sensorialité de l'homme. Encore faudrait-il comprendre à quel niveau corporel s'opèrent ces transformations et Zumthor le concède : aucune réponse universelle ne peut être donnée.

Ce que nous nommons la « voix lectrice » varie en fonction des situations dans lesquelles les éléments qui la constituent se présentent. L'exemple de l'œuvre sonore implique un lecteur, ou peut-être mieux, un liseur, un auditeur et un médium auditif qu'est l'appareil qui transmet l'enregistrement vocal. Considérant l'absence de support visuel, nous retrouvons le même type de dynamique avec la poésie sonore : « Action (et double : émission-réception), la performance met en présence des *acteurs* (émetteur, récepteur,

---

<sup>43</sup> E. Charmeux, *op.cit.*, p. 40

<sup>44</sup> P. Zumthor, *Performance, réception, lecture, op.cit.*, p. 57.



singulier ou pluriels) et en jeu des *moyens* (voix, geste, médiation)<sup>45</sup>. » C'est en considérant le lecteur à voix haute du point de vue de l'acteur au théâtre que nous parlerons d'interprète.

### 1.3.2 La performance

Dans son essai *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor définit la performance comme toute « action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant<sup>46</sup>. » De la sorte, il considère orale toute communication poétique pour laquelle la transmission et la réception passent par la voix et l'ouïe. De fait, le discours poétique, ou littéraire, se distingue en instaurant une opposition dominante entre performance et réception. Opposition d'autant plus forte que la réception recouvre une plus grande durée. La performance possède elle aussi une durée, mais celle-ci est restreinte et quantifiable, tandis que celle de la réception ne l'est pas puisqu'elle « mesure l'étendue temporelle, spatiale, sociale où un texte est connu et où il produit des effets<sup>47</sup>. » Cette définition de la performance poétique de Zumthor servira de tremplin à l'étude de l'acte du lecteur-performeur. Ce dernier, par sa performance et à l'instar de l'auteur lui-même, détient un rôle significatif en ce qu'il est apte à déterminer les réactions auditives, corporelles, affectives de l'auditoire, la nature et l'intensité de son plaisir<sup>48</sup> :

L'interprète, (serait-il simple lecteur public), est une présence. Il est face à un auditoire concret le « locuteur concret » dont parlent les « pragmaticiens » d'aujourd'hui; il est l'auteur empirique d'un texte dont l'auteur implicite à l'instant présent importe peu, car la lettre de ce texte n'est plus lettre seule, elle est le jeu d'un individu particulier incomparable<sup>49</sup>.

La performance trouve sa finalité dans l'écoute qu'en fait le lecteur-auditeur et, en tant qu'acte de transmission, renvoie à un moment compris comme présent. Cette manière de concevoir la performance en fonction d'un critère d'immédiateté permet de croire qu'elle

<sup>45</sup> P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op.cit., p. 49.

<sup>46</sup> Ibid., p. 32.

<sup>47</sup> id., *Performance, réception, lecture*, op.cit., p. 54.

<sup>48</sup> Ibid., p. 210.

<sup>49</sup> Ibid., p. 79.



existe en dehors de la durée, et c'est la raison pour laquelle Zumthor la conçoit comme ce moment privilégié de la réception où l'énoncé est reçu.

L'oeuvre sonore, par ses caractéristiques spécifiques, pose certaines limites à la notion de performance telle qu'elle se définit normalement. Nous pouvons nous pencher sur son usage courant, lorsque la performance est comprise en tant que référence à un « évènement oral et gestuel<sup>50</sup>. » Si l'idée plus générale de la performance est comprise selon le contexte du spectacle, nous présumons l'importance de la présence corporelle, autant celle de l'interprète que celle du spectateur. Cette présence est chargée de puissances sensorielles; principalement visuelles et auditives qui influencent la réception et la compréhension du spectacle. Georges Jean, dans son essai *La lecture à haute voix*, fait d'ailleurs référence aux « livres-cassettes » qu'il considère, dans la majorité des cas, inaudibles et insupportables en raison de l'absence d'une présence corporelle. Nous pouvons toutefois nous demander si par l'usage des médiateurs auditifs cette présence ne se manifesterait pas d'une autre manière que dans la vue d'une gestuelle humaine.

Aborder la performance implique donc de considérer l'irréductible idée de l'existence d'un corps et, par conséquent, celle d'un espace. Zumthor renvoie cette idée à la notion de théâtralité. Dans le cas de l'oeuvre sonore, en quoi y a-t-il théâtralité? Le rôle de l'acteur n'est-il pas de transmettre une interprétation du texte? Gardant en tête que, telle que nous l'abordons, la communication orale d'un texte est avant tout la transmission d'une expérience de lecture préparatoire, nous poserons que la performance de l'interprète (le lecteur-performeur) est un facteur capable de modifier le degré de participation de l'auditeur et donc, d'orienter la réception du texte. Josette Féral dans un article<sup>51</sup> publié en 1988 permet d'ouvrir les limites du domaine de la théâtralité en dehors de la scène et de l'observer dans des situations quotidiennes. Dorénavant, c'est l'intention qui prime. Féral montre, à l'aide de différents exemples, que le corps de l'acteur n'est pas, dans les faits,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>51</sup> Josette Féral, « La théâtralité : la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n°75, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 347-361.

l'élément central de la théâtralité. Ce qui prime, c'est davantage la reconnaissance d'un espace de fiction. Cette manière d'envisager la théâtralité en termes de procédé d'identification d'un espace de fiction appartenant autant à l'acteur qu'au personnage nous permet d'envisager la performance sous un tout nouvel angle:

C'est un acte performatif qui crée l'espace virtuel de l'autre : *cet espace transitionnel* dont parlait Winnicott [...] C'est dire que la théâtralité n'a pas de manifestations physiques obligées. Elle n'a pas de propriétés qualitatives qui permettraient de la repérer à coup sûr. Elle n'est pas un donné empirique, elle est une *mise en place du sujet* par rapport au monde et par rapport à son imaginaire<sup>52</sup>.

Dans la lecture, cette présence est invisible et pourtant, elle existe. Elle est manifestation d'un autre. Contrairement à la lecture silencieuse, dans la lecture à haute voix, cet autre n'est pas forcément le texte, mais davantage la personne qui lit ce texte à haute voix. Pour Zumthor, cette remarque applicable à la performance et impliquant la perception d'une altérité spatiale marquant le texte rappelle la lecture: « La situation performantielle apparaît donc comme une opération cognitive et je dirais même plus précisément fantasmatique. Elle est un acte performatif de celui qui regarde et de celui qui fait<sup>53</sup>. » La notion de théâtralité nous permet donc de concevoir le public comme un acteur participant et nécessaire à la performance. La différence entre un texte reçu de l'écrit et un texte reçu de l'oral réside dans le déploiement de ces présences. Ainsi, Zumthor distingue plusieurs types de performance dont une définit bien la situation étudiée : le livre sonore. Cette situation se rapporte à la médiation auditive (disque, radio) et donc, à l'audition sans visualisation<sup>54</sup>(nous y reviendrons au chapitre II). Dans une telle situation, la différence entre performance et lecture tend à se réduire, voire à quasi disparaître. La lecture est performance et vice versa.

En somme, ce premier chapitre nous a permis de mettre en place les fondements théoriques propres à l'œuvre sonore de fiction telle que nous l'avons définie. Dans le cas

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>53</sup> P. Zumthor, *Performance, réception, lecture, op.cit.*, p. 45.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 76.

d'un lecteur-performeur qui n'est pas l'auteur empirique du texte lu, c'est en étudiant la relation entretenue entre texte et lecteur préalablement à l'enregistrement, en examinant les modalités de la performance, tout comme en introduisant le rapport du lecteur-auditeur à la voix entendue que nous sommes parvenue à voir que toute lecture, quelle qu'elle soit, ne pourrait se détacher de son lecteur-performeur. L'œuvre sonore assure un contexte privilégié dans lequel une association implicite est réalisée entre le texte, la voix qui le performe et celui qui écoute cette parole enregistrée. La voix, chargée d'une interprétation particulière issue d'une appropriation du texte, représente une présence qui a pour effet d'intervenir dans la réception du texte qui est faite par le lecteur-auditeur. C'est d'ailleurs cette dernière figure, celle de l'auditeur, qui retiendra notre attention au cours du prochain chapitre. Nous tenterons de comprendre comment s'articule la pratique de la lecture de celui qui entend une voix lui raconter une histoire.

## CHAPITRE II

### LE LECTEUR-AUDITEUR : LA RÉCEPTION DE LA VOIX

*Dans la vibration de la voix se tend, à la limite de sa résistance, le fil nouant au texte tant de signaux ou d'indices tirés de l'expérience. Ce qui reste au poème de force référentielle tient à sa focalisation sur le contact entre les sujets corporellement présents dans la performance : celui dont porte la voix, et celui qui la reçoit. L'étroitesse de ce contact suffirait à faire sens, comme dans l'amour.*

Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*

Le temps est venu de changer notre sujet plus spécifique d'étude et de considérer le rôle du lecteur-auditeur. Nous l'aurons compris, l'œuvre sonore, au moment de son accomplissement met en relation quatre agents : le texte, le lecteur-performeur, le média (essentiellement auditif) et le lecteur-auditeur. À différents moments, ces acteurs entrent en interaction les uns avec les autres et c'est seulement au cours de l'écoute du texte enregistré que nous pouvons considérer qu'ils interviennent simultanément; le média de diffusion communique au lecteur-auditeur un texte qui, au moyen de la voix du lecteur-performeur, a été enregistré et est désormais reçu. En fait, ce n'est pas en tant qu'individu que nous souhaitons étudier la figure du lecteur-auditeur (notre approche n'est pas sociologique), mais davantage en fonction du contexte de réception auquel il participe. Pour ce faire, nous avons choisi d'emprunter la voie du rapport particulier établi entre l'auditeur et le texte qui lui est transmis oralement. À ce moment précis de notre étude, il devient nécessaire de comprendre les effets de la voix sur la réception d'un texte oralisé. Quand nous avons parlé de préparation à l'enregistrement sonore d'un texte de fiction, nous avons abordé la question de l'intonation en affirmant que cette dernière apportait une dynamique

à l'écoute du texte. De plus, nous avons laissé entendre que la manière dont un texte est lu (ou performé), avec son rythme et son intonation singulière, avait pour effet d'orienter la réception qui en est faite. Il est grand temps de vérifier notre hypothèse de départ en comprenant comment cela se produit. Afin de donner sens à nos questionnements, nous nous consacrerons d'emblée à l'établissement des facteurs internes, externes, fixes et variables susceptibles de moduler la réception de l'œuvre sonore.

## 2.1 La perception

De façon générale, nous pouvons dire que la lecture, qu'elle soit visuelle ou auditive, est avant tout perception sensorielle. Aborder la perception paraît constituer une avenue intéressante dans la mesure où nous traitons de la réception auditive en nous appuyant sur un modèle de la lecture silencieuse et visuelle du même texte. Nous n'avons pas la prétention de dresser un portrait complet de toutes les études qui se sont intéressées au domaine de la perception depuis l'histoire de la philosophie occidentale et de la psychologie, deux domaines interpellés par les considérations perceptives. Ce que nous cherchons, c'est une définition de la perception qui nous permettra d'envisager le rapport d'un lecteur-auditeur à un texte visuellement absent lors d'une première écoute d'une œuvre sonore. Néanmoins, les différentes études que nous avons consultées nous mènent à un constat: la perception appartient à l'un de ces domaines qui résistent autant à l'observation concrète qu'à l'analyse abstraite. Selon le neurologue et professeur Bernard Lechevalier, s'intéresser à la question de la perception n'est effectivement pas simple puisqu'une telle entreprise rencontre rapidement une triple ambiguïté: ambiguïté du terme, ambiguïté du concept qu'il recouvre et ambiguïté des mécanismes sous-tendus<sup>55</sup>. Il dresse d'ailleurs le portrait de son évolution selon différentes disciplines qui, à un moment ou à un autre, eurent à l'envisager. De Brentano<sup>56</sup> à Merleau-Ponty<sup>57</sup>, en passant par

---

<sup>55</sup> Bernard Lechevalier, « Ambiguïté de la Perception... », In *Perception et agnosies*, B. Lechevalier et al., Coll. « Questions de personne », Bruxelles, DeBoeck Université, 1995, p. 9.

<sup>56</sup> Franz Brentano, « Psychologie du point de vue empirique », In R. Mucchielli (dir. publ.), *Histoire de la Philosophie et des Sciences humaines*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Bordas, 1979, p. 203.

<sup>57</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Pradines<sup>58</sup> et Zeki<sup>59</sup>, son panorama explore autant les philosophies empiriques que les sciences modernes pour en venir à la conclusion que la réalité de la perception à laquelle s'ajoutent les facteurs intervenant dans la représentation est de loin plus difficile à saisir que ne l'est le concept de sensation, désormais comparé à des données physiques localisables et mesurables. Reprenons les grandes lignes de la réflexion amenée par Lechevalier.

C'est en octroyant une dimension spatiale à la perception que le philosophe Maurice Pradines (1946) fait office de prédécesseur à Jules Lagneau qui, dans une suite d'idées, associe la perception à une forme d'interprétation : « La perception est l'achèvement de la représentation et la rectification des données sensorielles. [...] En voyant un objet que j'ai déjà vu, je m'efforce de mettre en accord mes perceptions actuelles avec mes perceptions passées. Percevoir c'est donc interpréter<sup>60</sup>. » Selon Lagneau, confondre représentation et perception serait une erreur. Nous avons plutôt affaire à deux phases successives d'un même phénomène. La représentation correspond à ce qui est reçu passivement, tandis que la perception identifie l'objet qui produit la représentation. Il en résulte que la perception est un acte de l'entendement qui implique une interprétation et un jugement. C'est donc dire que, prise au sens large, la perception représente une opération complexe qui se déploie selon deux économies. D'une part, nous retrouvons une portion sensorielle (information sensorielle) qui équivaut à la sensation. D'autre part, s'organise la portion attribuable à l'interprétation, « empreinte de subjectivité qui permet la reconnaissance du stimulus reçu par le cortex sensoriel<sup>61</sup>. » Voilà qu'entre en ligne de compte la question de la sensation. Assez rapidement, l'hypothèse selon laquelle la perception serait de l'ordre de la sensation a été écartée. Georges Thinès, dans son article « Perception », montre qu'il s'agit

---

<sup>58</sup> Maurice Pradines, *La fonction perceptive*, Coll. « Médiations », Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1981.

<sup>59</sup> Semir Zeki, « A Century of Cerebral Achromatopsia », *Brain*, vol. 113, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 1721-1777.

<sup>60</sup> Jules Lagneau, *Célèbres leçons et fragments du cours sur la perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 178-179.

<sup>61</sup> B. Lechevalier, *op.cit.*, p. 9.

bel et bien d'une intuition ayant eu pour objet d'associer le sujet percevant et l'acte de la perception :

On a d'abord pensé résoudre le problème de cette indissociabilité en ramenant la perception à la sensation; ce modèle physiologique intuitif de la psychologie naissante permettait, en effet, d'établir une distance entre un résultat obligé et un fonctionnement supposé et de donner ainsi l'apparence d'une objectivation<sup>62</sup>.

Il ne reste pas moins que la sensation brute est un élément constitutif de la perception, sans pour autant être de même ordre : la sensation, en tant qu'*impression sensorielle*, s'apparente davantage aux états affectifs qu'aux états représentatifs<sup>63</sup>.

Dans le cas de la lecture, visuelle ou auditive, la perception s'effectue à divers degrés. Il y a d'abord la saisie sensorielle du mot vu ou entendu qui engendrera une représentation mentale de l'objet, de l'individu ou du concept lié à ces lettres ou à ce son. La perception chez le sujet-lecteur, comme chez tout autre sujet percevant, ne s'effectue pas de manière entièrement autonome : « Le "quelque chose" perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un "champ".<sup>64</sup> » Ainsi, ce qui nous permet de concevoir la rencontre avec le texte littéraire du point de vue d'une perception est justement la subjectivité qu'elle suppose, qui est le propre du lecteur. Or, le véritable objet qui nous intéresse, en considérant la part dédiée à la perception dans la réception du texte sonore, est la représentation des choses dans un espace spécifique à chaque individu percevant qu'elle suppose<sup>65</sup>. Les images et inférences issues du texte entendu dans l'imaginaire du lecteur-auditeur sont chargées d'une expérience personnelle et réfèrent à son *encyclopédie* des connaissances. Pour ainsi dire, la perception est créée par du perçu :

---

<sup>62</sup> Georges Thinès, « Perception », *Encyclopedia Universalis*, Internet, <http://www.universalis-edu.com>.

<sup>63</sup> Maurice Pradines, *Traité de psychologie générale*, Tome I, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 402.

<sup>64</sup> M. Merleau-Ponty, *Traité de psychologie générale*, *op.cit.*, p. 10.

<sup>65</sup> Maurice Pradines dans son analyse de la perception définit la véritable perception telle la représentation des choses situées dans l'espace selon des états différents : de simples impressions sensibles fournies par les organes responsables de la saisie des sens. (M. Pradines, *Traité de psychologie générale*, *op.cit.*)

Nous croyons très bien savoir ce qu'est « voir », « entendre », « sentir », parce que depuis longtemps la perception nous a donné des objets colorés ou sonores. Quand nous voulons l'analyser, nous transportons ces objets dans la conscience. Nous commettons ce que les psychologues appellent « experience error », c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être dans les choses<sup>66</sup>.

À la base, la perception, influencée en quelque sorte par notre expérience passée, ne serait nulle autre que la représentation du connu. Toutefois, en plus des données personnelles acquises, la perception peut également être renouvelée par le contexte de son émergence. En matière de contexte, l'œuvre sonore fournit une situation propice à l'émergence de nouvelles perceptions auditives.

### 2.1.1 La perception des mots parlés

Il va de soi qu'en abordant la question de la réception de la voix, nous souhaitons mieux comprendre comment fonctionne la modalité auditive. De fait, nous croyons nécessaire de questionner la réception du discours oral : comment un énoncé entendu arrive-t-il à être intégré dans l'imaginaire de son auditeur et à générer un sens ? Pour cela, nous nous rangerons du côté des travaux appartenant à la branche cognitive de la psychologie. Sans pour autant étudier en profondeur ce vaste domaine, nous tenterons de faire ressortir les traits pertinents à l'étude de l'écoute de la parole orale spécifique au contexte de réception de l'œuvre sonore. Nous conviendrons que, chez l'individu lettré, la capacité de compréhension – et pas forcément d'interprétation – d'un discours oral dépend en grande partie de « l'efficacité et de la rapidité avec lesquelles [il peut] reconnaître les mots dans [son] lexique mental<sup>67</sup>. » Il y a, il est vrai, capacité personnelle à identifier les mots entendus, à les associer à un lexique connu et reconnaissable pour finalement les comprendre à l'intérieur d'une séquence (l'énoncé). Toutefois, à cette capacité, s'ajoute une panoplie de considérations propres à la lecture de l'œuvre littéraire et, plus

---

<sup>66</sup> M. Merleau-Ponty, *op.cit.*, p. 11.

<sup>67</sup> Uli H. Frauenfelder, « Une introduction aux modèles de reconnaissance des mots parlés », In Régine Kolinski, José Morais et Juan Seguí, (éds.), *La reconnaissance des mots dans les différentes modalités sensorielles : études de psycholinguistique cognitive*, Coll. « Psychologie d'aujourd'hui », Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 7.



particulièrement encore, à la réception auditive. Ce sont, vous l'aurez compris, les particularités contextuelles associées à la pratique de la lecture sonore qui retiendront notre attention au cours des prochaines pages. Nous tenons à préciser que nous envisageons, dans le cadre de cette étude, uniquement l'individu chez qui aucun trouble du langage<sup>68</sup> apte à perturber sa concentration sur le message oral reçu n'est connu.

Différents modèles expliquent la manière dont un message oral est intégré chez son auditeur. Il est important, encore à ce stade, de rappeler que nous ne situons pas notre étude dans une perspective de communication, mais bien uniquement de réception du texte lu à haute voix par un tiers. Nous savons, avec l'avancée des études littéraires, que la théorie de la communication trop souvent appliquée mécaniquement à l'œuvre littéraire a contribué « à imposer l'idée que l'art serait une communication à sens unique entre émetteur et récepteur [(texte et lecteur)], assimilé trop rapidement, selon le modèle économiste, au producteur et au consommateur<sup>69</sup>. » Dorénavant, on s'éloigne de cette conception réductrice en privilégiant l'instance réceptrice. Ici, par les différents lecteurs interpellés, cette instance a la particularité de se déployer en deux situations distinctes et successives, l'une visuelle, l'autre auditive. Nous avons donc cherché un modèle permettant de voir simultanément les modalités réceptrices du texte écrit et du texte entendu. Notre recherche a été satisfaite par le modèle de la lecture à deux voies présenté dans le *Traité de neuropsychologie clinique* de Seron et Van der Linden (2000) :

---

<sup>68</sup> La majorité des difficultés d'apprentissage de la lecture ont pour origine un problème de nature linguistique. 80% des enfants avec des difficultés d'apprentissage ont un problème provenant d'un retard dans le développement du langage oral. Ces enfants peuvent présenter des difficultés de langage réceptif et expressif et la plupart ont des difficultés de traitement phonologique. Denise Destrempe-Marquez et Louise Lafleur, « Les troubles d'apprentissage: comprendre et intervenir », Éditions Hôpital Sainte-Justine, 1999.

<sup>69</sup> Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception*, Arras, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 233.

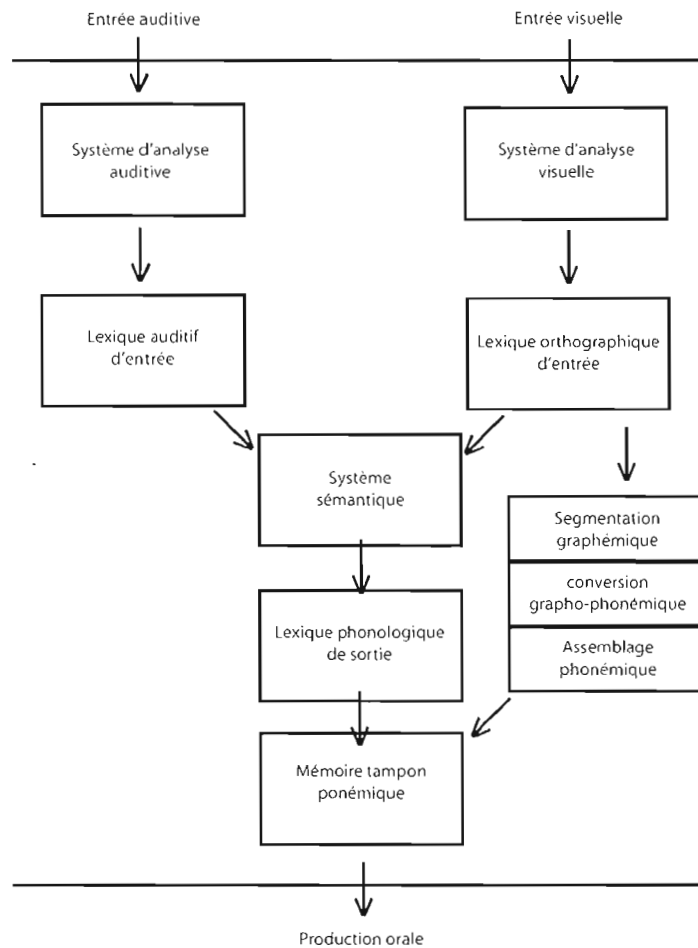


Figure 2.1 : Modèle d'une architecture fonctionnelle de la lecture à deux voies

Source : Xavier Seron et Martial Van der Linden, *Traité de neuropsychologie clinique*, Éditions Solal, Marseille, 2000.

La neuropsychologie cognitive œuvre à décrire et à interpréter les anomalies de la lecture en se référant à un modèle de fonctionnement normal. Si l'objet de la psychologie est davantage de comprendre les troubles du langage, nous nous intéressons aux résultats de ses recherches concernant la typologie dite modèle, c'est-à-dire la situation standard de réception. De façon globale, ce que met en évidence un modèle d'architecture fonctionnelle de la lecture à deux voies, ce sont les différents composants cognitifs et opérations mentales garants des transformations que subira le stimulus (écrit ou auditif) pour en

arriver à la prononciation et à la signification correspondantes<sup>70</sup>. L'analyse du schéma nous permet de comprendre la relation qui existe entre la saisie auditive et visuelle des mots. En s'y référant, il est intéressant de confirmer que tout lecteur en parcourant un texte des yeux arrive à une représentation mentale phonétique. Il s'agit de la saisie d'une pensée graphiée réalisée à l'aide d'un intermédiaire oral mental. Tout comme les unités de reconnaissance visuelle, les unités de reconnaissance auditive subissent différentes opérations avant d'être intégrées à une compréhension. La première étape renvoie à un système d'identification purement sensorielle. Ainsi, le mot est saisi par l'organe interpellé (œil ou oreille) pour être ensuite reconnu, ou exclu, dans le lexique du lecteur (ou du lecteur-auditeur). C'est seulement à l'étape suivante, celle qui implique le système sémantique, que le sujet sera en mesure d'accéder à un sens. Une fois le terme reconnu comme familier, l'analyse sémantique déclenche la représentation phonologique. Les traces des informations concernant la représentation phonologique activée seront stockées dans une mémoire tampon en attente de la réalisation des traitements périphériques spécifiques à l'articulation, par exemple, la lecture à haute voix.

Ainsi, le schéma montre qu'une unique situation implique un traitement différent des mots lus ou entendus : celle liée aux termes non familiers. Alors que l'entrée visuelle du mot inconnu est confrontée à une série d'étapes passant de la segmentation graphémique à l'assemblage phonémique pour finalement rester en mémoire tel un mot prononcé dans une langue connue ou présumée par le lecteur, l'entrée auditive est automatiquement stockée telle qu'elle a été reçue. Dans le cas contraire, que les mots familiers soient lus ou entendus, l'empreinte mentale de leur prononciation est seconde par rapport à leur compréhension. Bref, ces différentes opérations nous indiquent que les représentations sémantiques peuvent autant être activées par les unités de reconnaissance des mots écrits que par celles produites par les mots parlés. Et, en faisant intervenir un système d'analyse sensoriel et un lexique d'entrée, ces traitements (visuel ou auditif) fonctionnent de manière analogue.

---

<sup>70</sup> Xavier Seron et Martial Van der Linden, *Traité de neuropsychologie clinique*, Marseille, Éditions Solal, 2000, p. 187-206.

## 2.2 La participation du lecteur-auditeur à la performance

Nous avons voulu montrer au chapitre I que le lecteur-auditeur joue un rôle prépondérant dans la performance. La présence de l'auditeur lui donne sa raison d'être au même titre que la lecture permet à l'œuvre d'exister. Or, il est temps de comprendre en quoi cette participation auditive la détermine. Tout d'abord, il faut considérer avec les médias auditifs (disque, magnétophone, cassette ou radio) que la dimension collective normalement associée à la performance est perdue au profit d'une participation individuelle qui touche un nombre indéfini d'auditeurs :

Un appareil aveugle et sourd tient lieu d'interprète. Certes, l'auditeur le rapporte à un être humain existant quelque part. Cependant, exposé à sa voix seule, il ne reçoit aucune autre invite à participer. Sans doute recrée-t-il en imagination (effort pour maîtriser cet univers purement sonore) les éléments absents de la performance. Mais l'image qu'il suscite ne peut que lui être intimement personnelle. La performance s'est intériorisée<sup>71</sup>.

Au contraire de la représentation publique généralement impliquée, la réception de la performance vocale de l'œuvre sonore se fait, la plupart du temps, de manière individuelle. En ce sens, elle se rapproche de la lecture silencieuse qui propose un rapport singulier<sup>72</sup> entre lecteur et texte. Par cette pratique, la singularité de la lecture apparaît dédoublée puisqu'elle passe par le filtre de la voix du lecteur-performeur. Il ne s'agit plus d'un rapport de un à un, mais bien de un à deux : « [...] lorsque le poète ou l'interprète, chante ou récite (que le texte soit improvisé ou mémorisé) sa voix seule confère à celui-ci son autorité. Si le poète ou l'interprète lit dans un livre ce qu'entendent ses auditeurs, l'autorité provient plutôt du livre comme tel, objet virtuellement perçu<sup>73</sup>. » Dans le cas du livre sonore, nous ne mettons pas l'autorité du texte en doute, mais nous ne sommes pas prête d'affirmer, que pour le lecteur-auditeur, au même titre que les récitants, lecteurs, trouvères, troubadours, poètes du Moyen Âge européen auxquels fait référence Zumthor, seule l'œuvre compte. La

<sup>71</sup> P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op.cit., p. 283

<sup>72</sup> B. Gervais, *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, op. cit., p. 35.

<sup>73</sup> P. Zumthor, *La lettre et la voix*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 19-20.

présence de l'interprète joue un rôle trop important dans la réception pour qu'il en soit ainsi.

### 2.3 Sens et intonation

Nous conviendrons que l'intonation est un facteur déterminant dans la réception d'un discours oral. Elle joue un rôle important dans plusieurs situations quotidiennes. En effet, elle distingue la structure hiérarchique de la phrase et, au-delà, celle du discours. Souvent, elle est en mesure de différencier l'affirmation de la question, l'ironie de la tragédie, la réjouissance de l'angoisse. En ce qui nous concerne, nous choisissons d'intégrer ce trait prosodique à une approche de sémantique cognitive. Gilles Col définit la sémantique cognitive comme « une sémantique qui cherche à dépasser les distinctions entre phrase et discours, entre grammaire et lexique, et qui postule globalement une approche "constructiviste" du sens et non-compositionnelle du sens<sup>74</sup>. » Voilà donc la raison pour laquelle nous empruntons l'avenue que nous proposent les sciences cognitives : elles nous permettent d'envisager l'intonation en fonction de sa participation à la création du sens d'un message reçu, et ce, au-delà du simple mot. L'intonation agirait dès lors comme un moteur de l'interprétation, qui plus est, une cause d'émergence du sens<sup>75</sup> puisqu'elle « ne véhicule pas un message qui se surajoute au texte [...] [Il y a] interaction entre mélodie et texte<sup>76</sup>. » Si on se fie à l'approche proposée par les neurosciences, l'intonation, en intervenant dans l'accès lexical, aurait un rôle prédominant dans l'élaboration du sens.

Les études linguistiques se sont également intéressées aux informations sémantiques portées par l'intonation de la phrase. À cet effet, le collectif *L'intonation de l'acoustique à la sémantique*<sup>77</sup> distingue trois niveaux d'intervention. Au niveau expressif, l'intonation est

---

<sup>74</sup> Gilles Col, « Prosodie et émergence du sens. Proposition pour une étude de l'intonation d'un point de vue cognitif », *Revue canadienne de linguistique*, Nov. 2007, p. 255.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>76</sup> Alain Nicaise, « Pourquoi l'intonation? », In *Points d'interrogation. Phonétique et phonologie de l'anglais*, P. Busuttil. (éd.), Pau, Publications de l'Université de Pau, 2000, p. 111-133.

<sup>77</sup> Mario Rossi et al., *L'intonation de l'acoustique à la sémantique*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et cie, 1981, p. 321.

représentée par des unités d'expression (morphème de doute, de surprise...). Au niveau énonciatif, elle intervient dans l'identification de l'apport d'information et peut présenter, entre autres, le thème de l'énoncé selon différents degrés d'insistance. Finalement, au niveau syntaxique, l'intonation assure la transmission de l'information sémantique de façon proportionnelle aux fonctions qu'elle remplit dans la phrase.

Questionnons ce sens quand il est issu d'une lecture sonore. Il serait, dans les faits, second à une première compréhension de l'œuvre qui est celle du lecteur-performeur. Ce dernier, transmet par son intonation le sens véhiculé par le texte dans les limites de sa propre compréhension. Daniel Hirst et ses collaborateurs<sup>78</sup> soutiennent qu'une manière concrète d'illustrer le rapport entre l'intonation de la phrase et sa compréhension est d'utiliser un exemple appartenant à la traduction de l'anglais. Prenons la question suivante, prise hors de tout contexte : « *Can anyone answer the phone?* » Supposons maintenant qu'elle soit prononcée de deux manières différentes, auxquelles correspondent deux interprétations distinctes. Nous pourrions ainsi comprendre cette question, selon l'intonation donnée, comme voulant dire :

- a) « Est-ce que quelqu'un peut répondre au téléphone? »
- b) « Est-ce que n'importe qui peut répondre au téléphone? »

La portée de ces deux phrases n'est pas la même, pourtant l'énoncé initial, pris syntaxiquement, lui l'est. La première phrase (a) formule une demande directe ouverte à tous, tandis que la seconde (b) questionne la possibilité, voire le droit, de prendre l'appel. Dans un cas comme celui-ci, l'intonation guide l'interprétation de l'auditeur. De la même manière, lors de l'écoute de l'œuvre sonore, l'interprétation du lecteur-auditeur peut être influencée par la manière dont sont lues certaines phrases. À cet effet, quelques exemples tangibles seront donnés au prochain chapitre.

---

<sup>78</sup> Bien que Mario Rossi soit le principal auteur de l'ouvrage *L'intonation de l'acoustique à la sémantique* cité ci-haut, quatre co-auteurs (Albert Di Cristo, Daniel Hirst, Philippe Martin et Yukihiro Nishinuma) ont dirigé certaines études.

## 2.4 Les facteurs externes de la réception

Également, il nous faut considérer que contrairement à la lecture silencieuse ou même, à la performance publique, qui tous deux impliquent la vue d'un objet visuel central (interprète(s) ou texte), l'œuvre sonore peut déplacer l'action de la réception à un niveau d'activité secondaire. Qu'est-ce que cela implique? En vérité, c'est toute la dynamique de la lecture telle que nous la connaissons qui est questionnée. Le lecteur-auditeur qui écoute un texte ne fait pas forcément de cette écoute son activité principale, son attention peut être occupée ailleurs par exemple, sur la circulation s'il est en voiture. Et pourtant, le texte, lui, n'arrête pas de progresser si bien que l'auditeur peut ne pas entendre d'importantes informations, voire ne pas y porter attention. Normalement, en lisant un livre, le lecteur fait de la lecture son activité principale. Certes, sa concentration peut varier, ses yeux peuvent suivre les mots sans y porter attention, mais lorsqu'il lit, son corps lit, il n'est pas en train de passer l'aspirateur ou de répondre à des courriels. Voilà que l'œuvre sonore fait entrer dans les enjeux de la réception de la performance vocale de nouveaux facteurs externes liés à l'activité variable de l'individu qui s'y adonne. La réception peut dorénavant devenir une action de second ordre.

Ces dernières considérations nouvelles remettent en cause le rapport du lecteur à l'œuvre. Règle générale, une relation indiciblement intime est créée avec l'objet livre dans le processus de réception d'une oeuvre. Dans sa lecture, le lecteur rencontre un texte, mais également un objet : le livre. L'objet-livre, par ses caractéristiques physiques, possède - si on peut le dire ainsi - une personnalité qui lui est propre. Il se distingue par une odeur, une couleur, la qualité de son papier, les traits distinctifs d'une collection, voire d'une maison d'édition, etc. Ces différentes caractéristiques paratextuelles auront pour effet de renforcer la relation entre sujet et objet, un rapport à la fois intime et rassurant qui ne pourra être comblé selon les mêmes conditions par un autre média. Avec le livre sonore, la prise de contact physique (visuel et tactile) avec l'œuvre est remplacée par une voix humaine, l'enveloppe du texte change complètement. Par exemple, un livre usagé traîne une histoire; ses pages sont tournées, annotées (rappelons-nous la mise en discours de la lecture

abordée au chapitre I), vieilles, jaunies. Bref, il porte en son aspect les marques significatives laissées par ses précédents lecteurs. De la même manière que le livre électronique, l'œuvre sonore ne reconduit pas le rapport d'identification à l'objet-livre. C'est une tout autre relation qui s'établit au moment de la prise de contact avec l'œuvre. En ouvrant un livre, je suis en mesure de déceler une panoplie d'informations quant aux pratiques de la lecture liées à l'exemplaire que je tiens entre mes mains : le contact de mes doigts sur les minces feuilles m'indique un choix éditorial économique, l'odeur d'humidité me rappelle que j'ai emprunté l'œuvre à la bibliothèque, la photo sur la quatrième de couverture me présente un homme qui m'inspire confiance, etc. Ces différentes caractéristiques auront pour effet d'influencer mon choix de lire ou de ne pas lire ce livre. S'il est sonore, mon choix repose sur des considérations différentes : est-ce que j'aime ou non la voix que j'entends, est-ce que le débit est suffisamment lent ou rapide, est-ce que l'enregistrement est de bonne qualité?

## 2.5 Le rapport à la voix

Récapitulons les données que nous détenons relativement au processus de réception d'une œuvre sonore. Nous avons deux lecteurs; l'un — dit performeur — lit à haute voix un texte qu'il a préalablement lu soit silencieusement, soit à haute voix, l'autre — dit auditeur — écoute par l'entremise d'un support audio la voix du premier lecteur. Le texte est le même, mais seul le lecteur-performeur entre en contact visuel avec celui-ci. Nous pouvons donc dire que la voix du lecteur-performeur sert de support au texte que reçoit l'auditeur.

Comprise dans le contexte littéraire, la voix<sup>79</sup> en tant que phénomène physique gagne à être étudiée du point de vue de la prosodie. De manière à définir l'objet de la prosodie, nous nous rallions à la définition qu'en donne Di Cristo :

Prise dans sa *signification générique* moderne, le terme de prosodie désigne une branche de la linguistique consacrée à la description factuelle (aspects phonétiques) et

---

<sup>79</sup> La voix que nous étudions est celle du lecteur-performeur et non la *voix* du texte telle que l'entend la narratologie. C'est en ce sens que nous l'abordons en tant que phénomène physique et non textuel.



à l'analyse formelle (aspects phonologiques) des éléments systématiques de l'expression phonique non-coextensifs aux phonèmes, tels que les accents, les tons, l'intonation et la quantité, dont les manifestations concrètes, dans la production de la parole, sont associées aux variations des paramètres physiques de la fréquence fondamentale, de la durée et de l'intensité qui représentent les paramètres objectifs de la prosodie<sup>80</sup>.

Et en quoi cette approche, à proprement dite linguistique, nous interpelle-t-elle dans notre étude de l'œuvre sonore? En vérité, ce sont les signaux porteurs de sens qu'elle permet d'étudier qui justifieront la compréhension de l'œuvre réalisée par le lecteur-auditeur, à savoir comment elle est influencée par la voix qui la lui dicte :

Les éléments prosodiques exercent au niveau du mot (prosodie lexicale) et au-delà de ce dernier (prosodie supra-lexicale ou post-lexicale) un faisceau de fonctions grammaticales, para-grammaticales et extragrammaticales, qui se rapportent à «ce qui est dit», à «la façon dont cela est dit », ainsi qu'à «l'identité du sujet parlant, et qui s'avèrent déterminantes pour signaler la structure des énoncés et du discours et pour procéder à leur interprétation sémantique et pragmatique<sup>81</sup>.

De cette façon, nous proposons d'étudier la transmission sonore du texte littéraire en fonction de phénomènes paralinguistiques impliqués dans la réception de la voix et engendrés par des informations linguistiques. Nous entendons par là l'ensemble des interprétations possibles du message entendu (paralinguistique) issues des modalités de sa transmission (linguistique). Cela dit, il serait facile de comprendre le message reçu uniquement en considérant la part prosodique de la voix, c'est donc dire la manière dont il est transmis. Le tout se complique lorsqu'on prend en considération, et nous devons le faire, l'origine de ce message, c'est-à-dire le fait qu'il repose sur une écriture qui elle n'a pas comme destination première la lecture à haute voix et peut comporter, à des degrés divers, certaines difficultés de lecture. Ces obstacles à la compréhension immédiate demandent une attention particulière de la part d'un lecteur, qu'il soit auditeur ou simplement lecteur.

---

<sup>80</sup> Albert Di Cristo, « La prosodie au carrefour de la phonétique, de la phonologie et de l'articulation formes », *Travaux interdisciplinaires du Laboratoire parole et langage d'Aix-en-Provence*, n° 23, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2004, p. 88-89.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 89.

### 2.5.1 La lecture de la mise en texte et la mise en livre

Pouvant être situées à différents niveaux, il est envisageable que les significations d'une oeuvre touchent la typographie, et donc, l'aspect visuel du texte. Un simple changement de caractères ou l'utilisation de l'italique peuvent devenir des signes chargés de représentation. N'ayant pas le texte sous les yeux, le lecteur-auditeur n'est évidemment pas en mesure de connaître l'existence de ces appels à l'interprétation qui lui sont donnés. Dans cette situation, comment la voix arrive-t-elle à reproduire une telle signification relevant avant tout d'une particularité graphique? La réponse se trouve vraisemblablement dans la lecture préparatoire dont il a été question dans le précédent chapitre. Cette lecture, nous l'avons vu, est préparée en vue d'une éventuelle performance vocale. Une supposition comme celle que nous venons d'émettre quant à l'aspect visuel porteur de sens d'un texte montre que l'atteinte d'une interprétation préalable à la lecture à haute voix est nécessaire à la transmission de données textuelles certes, mais également visuelles.

Au moment de la production d'un texte, deux niveaux d'intervention se doivent d'être considérés : la *mise en texte*, d'une part, et la *mise en livre*, de l'autre. Selon Roger Chartier, la première procédure relève de l'auteur et concerne les « consignes, explicites ou implicites [qu'il] inscrit dans son œuvre afin d'en produire la lecture correcte, i.e. celle qui sera conforme à son intention<sup>82</sup>. » Ces indices, purement textuels, laissés au libre arbitre du lecteur qui saura les reconnaître ou non, visent à établir la relation au texte et à constituer un sens. Chartier définit le rôle de ces instructions adressées au lecteur en fonction d'une *double stratégie d'écriture*<sup>83</sup>: inscrire à même le texte les conventions (sociales ou littéraires) repérables, catégorisables et compréhensibles et faire intervenir nombre de techniques (narratives ou poétiques) nécessaires à la production d'un effet de lecture. Il s'agit donc de différentes données textuelles que l'auteur met volontairement à la disposition du lecteur et qui l'incitent à adopter un protocole de lecture ou une *mécanique*

---

<sup>82</sup> Roger Chartier, « Du livre au lire », In *Pratiques de la lecture*, Paris, Éditions Rivages, 1985, p. 79.

<sup>83</sup> *Ibid.*

*littéraire*<sup>84</sup> déterminés et inscrits dans le texte par l'entremise de divers procédés d'écriture. Puisque ces informations apparaissent dans la formulation du texte, nous pouvons prétendre qu'elles sont accessibles, dans les limites de la lecture sonore, pour le lecteur-auditeur.

Ce qui est moins certain, c'est que le lecteur-auditeur ait accès de la même manière aux instructions de lecture que suggère la procédure complémentaire : la *mise en livre*. Également significatives dans la lecture, les formes typographiques recoupent la disposition et le découpage du texte, sa typographie, son illustration. De manière générale, ces particularités ne relèvent pas tant de l'écriture du texte que du travail de l'éditeur et sont en mesure d'orienter différentes lectures d'un même texte : « Une seconde machinerie, purement typographique, surimpose ses propres effets, variables selon les époques, à ceux d'un texte, qui, lui conserve en sa lettre le protocole de lecture voulu par l'auteur<sup>85</sup>. » L'utilisation du terme *lectures* fait autant référence aux pratiques de la lecture qu'aux interprétations possibles d'un texte. Par exemple, le choix éditorial du format joue un rôle dans l'accessibilité de la lecture ainsi qu'au niveau du public ciblé. Aussi, il n'est pas innocent que le choix d'une couverture particulière ait une incidence sur l'*horizon d'attente* du lecteur. Toutefois, en ce qui concerne la typographie, il arrive qu'elle relève d'un choix auctorial plutôt qu'éditorial. Il n'est pas impossible que, par l'utilisation de procédés graphiques particuliers, un auteur choisisse de donner une forme particulière et significative à son texte.

Nous pouvons d'ailleurs considérer le format sonore d'une œuvre en fonction d'un critère de mise en livre particulier, second par rapport au format papier. Lorsqu'il est distribué en librairie, le livre sonore peut reproduire certaines caractéristiques de la procédure de mise en livre telle que nous l'avons présentée. En effet, le support sonore est inséré dans un boîtier qui peut contenir des illustrations, un feuillet de présentation, etc. Par contre, seuls, le disque et le format sonore ne sont pas en mesure de reproduire une mise

---

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 80.

en forme comparable à celle du livre imprimé, à moins qu'elle ne relève d'un choix auctorial alliant forme et fond dont une reproduction vocale est possible. À cet effet, nous verrons un exemple dans lequel le texte, par sa typographie, donne des indications intonatives au lecteur, au lecteur-performeur et par le fait même, au lecteur-auditeur.

### 2.5.2 La voix d'Owen

Si certaines œuvres semblent détenir à même leur écriture des indicateurs de changement vocal en lien avec l'expression de la narration, c'est néanmoins loin d'être toujours le cas. Il n'est toutefois pas impossible d'en trouver des exemples : le roman de John Irving *Une prière pour Owen* dans lequel l'utilisation de la majuscule nous laisse croire que le narrateur crie, et ce, chaque fois qu'il prend la parole, en est un. Dans des cas comme celui-ci, on peut déduire que l'écoute de la lecture arrive à mettre en jeu des paramètres interprétatifs similaires à ceux qui interviennent au cours de la lecture silencieuse. Si pendant la lecture silencieuse, le lecteur-performeur est en mesure de croire grâce à la typographie que le narrateur s'exprime dans un cri, il sera porté de reproduire cette impression au cours de sa lecture à haute voix. Voici donc une rare occurrence selon laquelle la compréhension du lecteur-auditeur se rapproche étroitement de celle qu'il aurait possiblement en s'adonnant à la lecture silencieuse. Ce type d'indices n'est toutefois pas commun à toutes les œuvres sonores au sens où nous les entendons. Encore là, quand ils le sont, il lui faut savoir quelle est leur portée sémantique. Quand le narrateur crie, a-t-il peur, est-il en train d'exprimer une colère réprimée, demande-t-il de l'aide? Ces différentes interprétations montrent bien que le texte lui-même est nécessaire à l'interprétation de ce signe. Pris en dehors de leur contexte littéraire, les mots en majuscule ne désignent rien d'autre qu'une supposition non fondée. Dès lors, nous devons absolument nous rapporter au sens véhiculé par le texte dans son ensemble afin de tirer quelque solution que ce soit; une interprétation devient nécessaire.

Prenons l'exemple suivant : imaginons que nous découvrons le roman d'Irving sur la tablette d'une bibliothèque. Nous ouvrons l'œuvre, sans en connaître l'histoire, à une page choisie au hasard et nous constatons l'usage de la majuscule : « C'EST DIEU QUI A PRIS TA

MÈRE, me dit-il. MES MAINS ONT SERVI D'INSTRUMENT. DIEU A UTILISÉ MES MAINS. JE SUIS L'INSTRUMENT DE DIEU<sup>86</sup>. » Comme tout autre passage lu aléatoirement, peu d'informations significatives, à ce moment, ressortent de cette expérience, mais notre curiosité est sollicitée. Nous feuilletons encore quelques pages et voilà que plusieurs autres paroles inscrites en majuscule attirent notre attention : « JE SAIS CE QUE TU PENSES "CE N'EST QU'UN RÊVE", JE SAIS, JE SAIS... MAIS ÇA ME TULUPINE QUE TU EN FASSES PARTIE. ALORS J'IMAGINE QUE SI TU NE VAS PAS AU VIETNAM, TU NE POURRAS PLUS ÊTRE DANS CE RÊVE<sup>87</sup>. » Mais qu'est-ce que peut bien vouloir dire cet usage courant de la majuscule, la référence à Dieu, le Vietnam? Il y a une explication et pour la connaître, il faut forcément lire l'œuvre. Qu'est-ce que cette lecture nous révélera?

On découvrira assez rapidement que le roman de Irving a pour trame de fond les États-Unis des années 60. Sans être le propos principal de l'histoire d'amitié entre Owen Meany et John Wheelwright, deux garçons ayant grandi côte à côte au cours des années-Vietnam, les références sociales et politiques parsèment l'œuvre. Prenons l'exemple des maintes allusions au défunt président John F. Kennedy : « BIEN SÛR, JE NE SUIS PAS PRÉSIDENT, fit-il timidement, ET JE NE SUIS PAS MARIÉ NON PLUS. JE NE CONNAIS MÊME PAS MARYLIN MONROE PERSONNELLEMENT, ET ELLE REFUSERAIT PROBABLEMENT DE COUCHER AVEC MOI<sup>88</sup>... » Un regard sans complaisance est porté sur la détérioration de l'Empire américain : la perte d'une icône démocrate assassinée sous les yeux d'un peuple embrassant le *rêve américain*, un gouvernement passé aux mains d'une droite antidémocrate divisant ainsi le peuple, le tout sous l'allure d'un clin d'œil au *Nouveau Testament*, revisité. C'est d'ailleurs la référence religieuse qui retiendra davantage notre attention puisqu'elle permet en partie d'expliquer l'utilisation de la majuscule et d'enrichir notre étude de la voix.

---

<sup>86</sup> John Irving, *Une prière pour Owen*, traduit de l'américain par Michel Lebrun, Paris, Éditions du club France Loisirs, 1989, p. 365.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 544-545.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 405.

Plus précisément, l'usage de la majuscule est associé à l'expression du personnage d'Owen, à la sorte d'incarnation du Christ qu'il met en scène. Irving dira de son personnage qu'il est « un Christ pour rire, un modèle réduit, une version abrégée<sup>89</sup>. » C'est en comprenant suffisamment le roman que nous sommes en mesure de saisir pourquoi la majuscule est employée pour illustrer le dialogue d'Owen, ce personnage caricaturé, frôlant l'absurdité, objet de moquerie, convaincu d'être l'instrument de Dieu et dont la description ouvre le roman :

Si je suis condamné à me souvenir d'un garçon à la voix déglinguée, ce n'est ni à cause de sa voix, ni parce qu'il fut l'être le plus petit que j'aie jamais connu, ni même parce qu'il fut l'instrument de la mort de ma mère. C'est à lui que je dois de croire en Dieu; si je suis chrétien, c'est grâce à Owen Meany<sup>90</sup>.

La typographie inhabituelle marque la vérité de ces paroles, « Owen avait raison<sup>91</sup> », tout en faisant échos aux *Bibles à lettres rouges* dans lesquelles les paroles du Christ se distinguent par les capitales ou l'encre rouge. Owen s'exprime avec une voix volontairement agaçante, stridente, dérangeante comme si elle était restée bloquée en un cri d'enfant.

En ce sens, un lecteur-auditeur qui entend ces lignes issues du journal intime d'Owen, n'aura pas la même perception de la voix d'Owen si elles sont lues d'une voix moqueuse plutôt que d'un cri convaincu :

IL Y A TROIS CHOSES DONT JE SUIS SÛR. JE SAIS QUE MA VOIX NE CHANGERA JAMAIS. ET JE CONNAIS LA DATE DE MA MORT. J'AIMERAIS SAVOIR *POURQUOI* MA VOIX NE CHANGERA PAS, J'AIMERAIS SAVOIR *COMMENT* JE VAIS MOURIR ; MAIS DIEU M'A PERMIS D'EN SAVOIR PLUS QUE LA PLUPART DES GENS – AUSSI, JE NE ME PLAINS PAS. LA TROISIÈME CHOSE DONT JE SOIS SÛR, C'EST QUE JE SUIS L'INSTRUMENT DE DIEU [...] <sup>92</sup>.

Si l'intonation vocale qui est au centre de l'expression d'Owen ne coïncide pas avec la description qui en est faite dans l'œuvre, le lecteur-auditeur sera contraint de devoir

<sup>89</sup> J. Irving, « Un nouveau "nouveau testament" », In *Une prière pour Owen*, op.cit., p. 6.

<sup>90</sup> Id., *Une prière pour Owen*, op.cit., p. 11.

<sup>91</sup> Ibid., p. 127.

<sup>92</sup> Ibid., p. 395.

accepter cette incohérence. Il ne peut pas décider de changer l'expression du lecteur-performeur même s'il juge qu'il aurait lu autrement un passage donné. Cela aura pour effet d'influencer, d'une part, la compréhension de son écoute, d'autre part, son identification au texte.

Cet exemple nous aura permis de confirmer que dans un cas comme la lecture à haute voix du roman *Une prière pour Owen*, la performance orientera la réception auditive. Le lecteur-auditeur n'ayant pas conscience de l'importance accordée à l'utilisation de la majuscule dans le texte écrit, doit pouvoir se référer à une équivalence sonore qui lui permettra d'avoir une idée de la portée sémantique associée à l'expression vocale du personnage d'Owen. Tout ceci nous mène à comprendre que pour lire ce texte à haute voix et l'enregistrer, une lecture préparatoire doit impérativement être réalisée. Le lecteur-performeur doit avoir apprivoisé la voix d'Owen afin d'arriver à la reproduire le plus près possible de la représentation visée par le texte.

Tout compte fait, l'étude de la réception de la voix nous a permis de compléter le panorama des enjeux de la lecture particuliers à l'œuvre sonore que nous avons entrepris. Le modèle de la lecture à deux voies de Seron et Van der Linden nous a permis de mettre en relation les facteurs internes et fixes de la perception des mots entendus et ceux relatifs à celle des mots lus. Finalement, l'analyse des facteurs externes qui interviennent dans la réception d'une parole diffusée par un média auditif a révélé que les pratiques de la lecture et la voix du lecteur-performeur, et plus particulièrement son intonation, sont des variables qui interviennent dans le processus de compréhension du lecteur-auditeur. Il ne faut toutefois pas oublier que le texte reste au centre de la réception de l'œuvre sonore, et ce, malgré les conditions particulières qui en résultent. Certes, de manière générale, la lecture du lecteur-auditeur est orientée, mais il n'en reste pas moins que le résultat final de l'acte d'écoute auquel il se soumet vise la réception d'un texte littéraire. Par l'œuvre sonore, nous pouvons donc dire que l'effectuation de la lecture a lieu deux fois plutôt qu'une. L'établissement de ces différents critères théoriques n'échappe pas à la nécessité d'être soumis à une étude concrète. Ce sont le roman, *L'inceste*, et la voix de son auteure,

Christine Angot, qui se prêteront au jeu et nous permettront de mettre en contexte les différents aspects soulevés au cours des deux derniers chapitres.



### CHAPITRE III

#### LECTURES DE L'INCESTE

*Le langage est une création statistique et continuée. Chacun y met un peu de soi, l'estropie, l'enrichit, le reçoit et le donne à sa guise, moyennant quelques égards... La nécessité de la compréhension mutuelle est la seule loi qui modère et retarde son altération; et cette altération est possible à cause de la nature arbitraire des correspondances de signes et de sens qui le constituent. Un langage peut à chaque instant être assimilé à un système de conventions, inconscientes pour la plupart, mais dont on constate quelquefois le mode d'institution.*

*Paul Valéry, Choses tues.*

L'écoute d'une parole met en branle chez son auditeur une panoplie d'événements. Ces perceptions diffèrent d'un individu à un autre. Issues de la captation du rythme, de l'intonation et de l'accentuation du timbre utilisés par le locuteur, elles assurent l'existence d'un discours, objet d'une interprétation conceptuelle : « Il [le discours] active en nous des représentations diverses qui font sens à partir des « formats » linguistiques (morphologiques, syntaxiques) utilisés, de leurs agencements (textuels, relationnels) et des connaissances encyclopédiques propres au sujet interprétant<sup>93</sup>. » Le présent chapitre sera constitué de l'étude des formats audio et écrit de *L'inceste*, roman de Christine Angot, paru en 1999. Gardant en tête que le contexte de réception d'une œuvre sonore varie, entre autres, en fonction de facteurs externes au texte, cette analyse comparative nous permettra

---

<sup>93</sup> Anne Catherine Simon, *La structuration prosodique du discours en français*, Coll. « Sciences pour la communication », Berne, Peter Lang Éditions scientifiques européennes, 2004, p. 1.

de comprendre si l'enregistrement qu'Angot fait de sa propre lecture tend à orienter ou non la compréhension qui est faite de l'œuvre par le lecteur-auditeur. Et, puisque plusieurs procédés d'écriture laissent croire au lecteur qu'il est en présence d'un récit à teneur biographique, nous questionnerons la tangente qu'Angot donne à sa lecture à haute voix. Tente-t-elle d'amenuiser les indices d'une écriture de l'intime ou ceux-ci sont-ils transmis par l'entremise du lecteur-performeur? Pour répondre à cette question, nous évaluerons quels sont les principaux procédés et stratégies utilisés par l'auteure lors de sa mise en lecture. À cet effet, les théories de la prosodie ainsi que celles de l'énonciation serviront de supports à notre analyse. Nous reviendrons aussi sur la typologie des écritures de soi.

Après avoir fait ressortir certaines ponctuations syntaxiques et communicatives gravitant autour du thème de l'inceste et, par le fait même, renforçant sa manifestation, nous souhaitons étudier leur expression à l'écoute du texte enregistré. Une copie papier de l'extrait choisi (voir Appendice A), dont la ponctuation a été retirée, a été soumise à différents sujets qui devaient tenter d'inscrire les signes de ponctuation décelés lors d'une première écoute. Le but étant de comprendre si les signes que nous avons cru signifiants lors de l'étude du texte le restent au cours de l'écoute de ce dernier. Nous avons choisi un passage qui contenait différentes formes de typographie moins commune. Ces marques plus inhabituelles, ou plutôt moins attendues de la part d'un lecteur, réfèrent principalement au soulignement et aux parenthèses. De tels signes, en ce qu'ils ne relèvent pas d'une syntaxe arrêtée de la phrase, touchent davantage l'apport sémantique que nous souhaitons étudier puisqu'il est annoncé à plusieurs reprises dans l'œuvre.

### 3.1 Fiction ou non ?

S'il n'est pas amené à signer un pacte autobiographique<sup>94</sup>, le lecteur de *L'inceste* n'en est pas moins conduit à questionner la véracité de ce qu'il lit : est-il en présence d'une

---

<sup>94</sup> Comme le fait remarquer Madeleine Ouellette-Michalka dans son essai *Autofiction et dévoilement de soi*, Philippe Lejeune, figure d'autorité en la matière, prend soin d'accorder la validité du pacte autobiographique, associable à un pacte de lecture, à son inscription dans le texte ou dans son paratexte. Une telle présence atteste la triade auteur-narrateur-personnage.

œuvre de fiction, d'une confession, d'une autofiction biographique? L'enjeu est grand<sup>95</sup>.

Vincent Colonna définit l'autofiction biographique comme un récit où :

[L]'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective - quand ce n'est pas davantage<sup>96</sup>.

Malgré sa fabulation égocentrique, Angot se défend de faire de son écriture un matériau biographique, et ce, autant dans la presse qu'à même son récit : « Je n'ai jamais écrit sur l'inceste. Le sujet ne m'intéresse pas<sup>97</sup>. » En dépit de la présence de faits réels et vérifiables, l'écrivain se permet de brouiller les pistes, de prévenir le lecteur de possibles digressions, rendant sans cesse mouvante la frontière –déjà poreuse– divisant réalité et fiction :

Je vous déteste. Je vous hais. Je voudrais ne pas savoir ce que vous pensez. Je sais ce que vous pensez. Toujours la même chose, et tous pareils. Des veaux et je vous déteste. C'est ça, ou la clinique. Je suis obligée. C'est la clinique ou vous parler. À vous. L'écriture est une sorte de rempart contre la folie, j'ai déjà bien de la chance d'être écrivain, d'avoir au moins cette possibilité. Ce livre va être pris comme une merde de témoignage. Comment faire autrement<sup>98</sup>?

Il n'en reste pas moins que le lecteur a accès à une écriture de l'intime, à une narration au *je* qui use de procédés lui laissant croire à un vécu existant hors de la fiction. À cet égard, Colonna dira de l'écriture d'Angot qu'elle revendique une vérité littérale et affirme vérifier dates, faits et noms<sup>99</sup> : « Je n'ai pas le droit de mettre les vrais noms, l'avocate me l'a

<sup>95</sup> Sylvie Mongeon, dans son article « Le féminin de surcroît dans *L'inceste* de Christine Angot », In *Esquisses du féminin. Les contours d'une dérive*, Montréal, Cahiers du CELAT-UQAM, 2004, p. 21-30, montre que l'expérience de l'inquiétante étrangeté, de la troublante ambiguïté de *L'inceste* est justement attribuable à la nature incertaine du texte.

<sup>96</sup> Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 91.

<sup>97</sup> Discours déclaré par Christine Angot en février 2001 et tiré de l'article de Jeanette Den Toonder, « L'autoreprésentation dans une époque massmédiatisée : le cas Angot », In *Territoires et terres d'histoire : Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Sijef Houppermans et al. (éds.), Amsterdam, Éditions Rodopi, 2005, p. 40.

<sup>98</sup> Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999, p. 171.

<sup>99</sup> V. Colonna, *op.cit.*, p. 93.

interdit, ni les vraies initiales<sup>100</sup>. » *L'inceste* s'inscrit en phase avec la voix scandaleuse, incertaine, ambivalente des Marguerite Duras, Annie Ernaux, Michel Houellebecq, Alain Robbe-Grillet, pour n'en nommer que quelques-uns. La confusion quant à la définition du genre soulève nombre de questions : Angot amenuise-t-elle l'effet du biographique lors de sa mise en lecture, suggère-t-elle une interprétation se détachant du témoignage qu'elle affirme souhaiter éviter ou, au contraire, renforce-t-elle sa présence ? De manière à répondre à ces questions, nous étudierons les occurrences de l'interpellation du lecteur, tentant de déterminer si l'importance de sa présence est aussi soutenue à l'oral qu'à l'écrit.

### 3.2 Le lecteur dans le texte

Inscrite dans un contexte d'écriture de l'intime, la narration autodiégétique de *L'inceste* a pour effet de nourrir la relation fusionnelle entre écrivain et lecteur, au même titre qu'elle est apte à donner l'impression d'une écriture simultanée : « Si la voix hétérodiégétique imite celle du chroniqueur, si la voix homodiégétique adopte la position du biographe, la voix autodiégétique, pour sa part, mime soit l'énonciation orale soit l'écriture intime<sup>101</sup>. » Encore faut-il que le lecteur croit en la triade auteur-narrateur-personnage. Cette fusion des trois instances en une seule est, selon Sébastien Hubier, devenue quasi automatique lorsqu'un récit se frotte aux avatars du moi, phénomène récurrent et associé aux médias qui « travestissent les fictions en documents vécus, au point que les écrivains doivent s'éventrer à expliquer la part de création intervenue dans leurs ouvrages<sup>102</sup>. » En plus des informations biographiques et vérifiables qui nous permettent de corréler les deux instances, nous trouvons à même la trame narrative de *L'inceste* une réflexion sur l'acte d'écrire qui soutient une inscription constante de l'auteur dans la lecture. La frontière entre fiction et non-fiction ne cessant d'être revisitée, le lecteur - et éventuellement le lecteur-auditeur - est interpellé dans ce qui pourrait s'apparenter à une fiction de dialogue entre le

---

<sup>100</sup>C. Angot, *op.cit.*, p. 41.

<sup>101</sup> Philippe Gasparini, *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Coll. « Poétique Seuil », Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 166.

<sup>102</sup> Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Coll. « U », Paris, Armand Colin, 2003, p. 41.

narrateur et lui, proposant un arrêt sur le principe soutenant le processus d'écriture d'Angot. Une écriture qui dévoile l'urgence d'une compréhension, de la recherche de réponses qui permettraient à l'auteur de se comprendre elle-même, le tout passant par l'écriture : « Mes lecteurs sont mes sauveurs. Les lecteurs, l'électeur, l'élue. L'or, Léonore, Marie. Voilà c'est simple, se débarrasser de tout, no man's land, même pas une portion de ciel, [...]. Déchirer tous les petits mots<sup>103</sup>. » À plusieurs reprises, le lecteur a conscience d'une écriture simultanée caractérisée par une autoréflexivité du processus de création, des enjeux auxquels est confronté l'écrivain, de renvoi à lui-même. Cette caractéristique est souvent associée à l'autofiction : « Que l'autofiction soit considérée comme un genre littéraire autonome, ou comme une catégorie textuelle en gestation, elle pose un rapport au texte qui se situe entre subjectivité et objectivité, rupture des codes et distinctions référentielles, mutations sociales et déplacements culturels<sup>104</sup>. » La narratrice réfléchit sur la réception de *L'inceste*, mais également sur celle d'autres textes signés Angot, s'appropriant par le fait même leur écriture :

Écrire n'est pas choisir son récit. Mais plutôt le prendre, dans ses bras, et le mettre tranquillement sur la page, le plus tranquillement possible, le plus tel quel que possible. Tel qu'il se retourne encore dans sa tombe, si sa tombe c'est mon corps. S'il se retourne encore, c'est que je ne suis pas morte. Je suis folle mais pas morte. Je ne suis pas non plus complètement folle. Le prendre dans ses bras tel quel, ça m'aurait plus intéressée de prendre un autre sujet dans mes bras, on ne m'a pas demandé<sup>105</sup>.

Dès lors, le lecteur, intégré au processus de formulation du sens de l'œuvre, est en mesure de prendre conscience qu'il y joue un rôle déterminant. En plus de révéler une identité ambiguë, à construire (avec l'aide du lecteur), *L'inceste* dévoile un texte en train de s'écrire. Il va sans dire que ces différents procédés qui renvoient à l'autofiction auront pour effet d'interpeller le lecteur et de susciter sa participation.

---

<sup>103</sup> C. Angot, *op.cit.*, p. 84.

<sup>104</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Coll. « Documents », Montréal, XYZ Éditeur, 2007, p. 75.

<sup>105</sup> C. Angot, *op.cit.*, p. 174.

### 3.3 Intonation et ponctuation

De manière générale, l'écrit ne rend pas réellement compte des phénomènes vocaux tels que l'intonation ou les pauses. Toutefois, certaines ponctuations comme les points d'interrogation, d'exclamation et de suspension tentent d'en donner une représentation. La ponctuation joue un rôle important en ce qu'elle est apte à imposer le rythme ou la prosodie d'un énoncé tel qu'il serait possiblement prononcé. L'intérêt que nous portons aux traits prosodiques réside dans le rapport qu'ils peuvent entretenir entre oralité et écriture. Le premier critère que nous nous proposons d'évaluer est l'intonation. En tant qu'élément structurant du discours, l'intonation, sans changer le sens propre des mots, est apte à en moduler l'interprétation. Il s'agit là d'un élément significatif nous permettant de comparer les deux situations générales de lecture du texte d'Angot que sont le visuel, lecture silencieuse et solitaire, et l'oral, lecture à voix haute et possiblement orientée. Dans un contexte de transmission et de réception d'une situation d'énonciation oralisée, il devient pertinent de nous intéresser à l'intonation en fonction de sa relation avec le signe de ponctuation, qui devrait ou non être prononcé afin de maintenir la portée sémantique d'une séquence textuelle donnée.

Nous conviendrons que la ponctuation d'un texte, par sa fonction majeure de précision, peut en signaler minimalement le ton. Comme pour l'acteur au théâtre dont le rôle est de transmettre une certaine interprétation du texte, on peut imaginer, dans le cas du livre sonore, qu'un passage donné puisse être livré par un lecteur dans un cri, et par un autre dans un chuchotement<sup>106</sup>, le tout souvent motivé par une ponctuation particulière. Un tel choix aura pour effet d'orienter l'interprétation d'un extrait, voire d'une œuvre tout entière. L'étude du passage de la forme écrite du signe de ponctuation à sa forme oralisée revient à montrer de quelle manière la disparition du signifiant graphique modifie ou non le signifié. De fait, si nous nous permettons de parler de *signe* de ponctuation, nous croyons nécessaire d'en définir l'utilisation que nous en ferons dans le cadre de ce chapitre. Comme le souligne Tournier, nous nous devons d'accepter sa comparaison au signe linguistique :

---

<sup>106</sup> Walter J. Ong, *Orality and literacy*, New York, Methuen and Co., 1982, p. 102.

Ce n'est pas seulement par respect pour la tradition que nous parlons de « signes » de ponctuation. Comme le signe linguistique, celui-ci est, en effet, constitué d'un signifiant (le ponctuant), et d'un signifié (la ponctuation), et l'expérience nous montre que le même signifiant (la majuscule, par exemple) peut avoir plusieurs signifiés (début de phrase, nom propre, mise en valeur, etc)<sup>107</sup>.

Notons également que, selon Véronique Dahlet, reprendre au compte du signe de ponctuation la bipartition signifiant/signifié en appelle à un détournement des deux termes<sup>108</sup>. Dès lors, il convient de revenir à la définition du signe telle que Saussure l'énonce dans son *Cours de linguistique générale* : « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son [...]»<sup>109</sup>. » En ce qui concerne le signifié de tout signe de ponctuation, Dahlet considère qu'il englobe la forme du contenu, attribuable à une unité significative, et sa substance, qui, pour sa part, correspond aux significations, à la sémantique<sup>110</sup>. À moins d'avis contraire, dans l'œuvre imprimée, le signe de ponctuation se doit d'être envisagé en fonction de son signifiant graphique<sup>111</sup>. À cette définition du signe, et parce que nous le situons dans une situation d'oralité, nous ajoutons la précision qu'Anis apporte dans *L'écriture. Théories et descriptions* selon laquelle :

La solution la plus raisonnable du problème de la relation entre intonation et ponctuation nous paraît de les rapprocher par leur fonction : chacune, dans son domaine, est porteuse d'indications syntaxiques, thématiques et énonciatives ; quand nous lisons un texte, nous décodons les topographes [signes de ponctuation] et si nous oralisons, à partir des significations perçues, nous utilisons des marques intonatives correspondantes<sup>112</sup>.

<sup>107</sup> Claude Tournier, « Histoire des idées sur la ponctuation des débuts de l'imprimerie à nos jours », *Langue Française*, n°45, Paris, juin, Larousse p. 36.

<sup>108</sup> Véronique Dahlet, *Ponctuation et énonciation*, Guyane, Ibis Rouge Éditions, 2003, p. 20.

<sup>109</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot et Rivage, 1995, p. 98.

<sup>110</sup> V. Dahlet, *op.cit.*, p. 22.

<sup>111</sup> Titre du n° 59 de *Langue Française*, septembre 1983, dirigé par J. Anis. Le signifiant graphique renvoie à la disposition spatiale de l'écrit sur la page, qui, en poésie notamment, permet la pluralisation des sens.

<sup>112</sup> Jacques Anis, *L'écriture. Théorie et descriptions*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 150.

Notre étude de la ponctuation de *L'inceste* sera donc orientée vers la valeur sémantique accordée au signe de ponctuation, et ce, en lien avec les repères textuels décelables à l'écrit, puis à l'oral. C'est d'ailleurs en posant la présence du signe de ponctuation comme un acteur non négligeable dans la formulation du sens de l'œuvre et en acceptant son rapprochement du signe linguistique, qu'il nous est légitime de nous demander si la lecture à voix haute est apte à reproduire la portée sémantique du signe et ainsi servir le lecteur-auditeur dans son travail de compréhension, voire d'interprétation.

S'intéressant à la ponctuation d'un texte oralisé, nous aurons d'emblée tendance à associer l'intonation aux points d'exclamation et d'interrogation. Toutefois, les autres signes de ponctuation, tels la virgule ou les points de suspension, ont leur propre importance et pourraient être prononcés. Dans le cas de l'écriture d'Angot, l'auteure reconnaît la difficulté de son écriture et en avertit son lecteur :

J'ai l'habitude d'une ponctuation un peu particulière. Je ponctue mes phrases d'une façon inhabituelle, je vais tenter d'arrêter. Ma ponctuation aura seulement pour but la clarté, que les gens s'y retrouvent. La clarté du propos. Que mes propos soient clairs, compris. Un peu fastidieux peut-être, mais en ordre cette fois<sup>113</sup>.

Particulièrement, dans *L'inceste*, le signe de ponctuation, en plus d'avoir une valeur énonciative, est porteur d'un message sémantique avoué, alliant dès lors forme et fond : « Ma ponctuation, il faut que je m'en défasse, que j'en prenne une plus courante, plus naturelle, que les gens aient moins d'efforts à faire, c'est ridicule, c'est ridicule. Surtout que virgule étymologiquement parlant ça veut dire petite verge<sup>114</sup>. » Nous comprenons que cet usage de la ponctuation n'est pas sans révéler la nécessité pour le lecteur, celui dont le mandat vise une lecture-en-compréhension<sup>115</sup>, de s'arrêter à sa signification. C'est donc dire qu'à plusieurs endroits, le signifiant graphique du signe répond à une logique particulière le détournant d'un usage justifié par une norme d'écriture et qu'il en revient à l'interprétant, soit le lecteur, d'en déceler la signification. Dans l'exemple suivant, l'usage fait de la *virgule*

---

<sup>113</sup> C. Angot, *op.cit.*, p. 106.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> B. Gervais, *À l'écoute de la lecture, op.cit.*



est, à un niveau sémantique, une représentation de ce qu'Angot nomme sa structure mentale incestueuse, hors norme : « Un autre élément, un lapsus d'écriture hier, qui dit bien mes troubles sadiques et sadomasos, au lieu de pénétration vaginale j'avais écrit sodomisation, vaginale. Et voyez la virgule entre, virgule, petite verge, ça recommence<sup>116</sup>. » En devenant une représentation formelle d'une troublante divergence, le signifié de la *virgule* n'investit plus la seule fonction séquentielle de la phrase, il a désormais une portée sémantique. La position graphique de la *virgule*, située entre les termes « sodomisation » et « vaginale » trahit la représentation d'une sexualité vue, par l'auteur, comme déviante. Au cours de la lecture à voix haute, la même *virgule* est marquée d'une pause, ce qui nous laisse présumer que l'importance accordée à la ponctuation n'y est pas perdue, permettant d'en conserver, ne serait-ce que minimalement, le sens et les possibilités interprétatives.

### 3.4 L'appel à l'inférence

Ayant illustré l'importance de la participation du lecteur dans la formulation du sens de *L'inceste*, nous souhaitons nous pencher sur la manière dont l'intonation du signe de ponctuation intervient dans le travail inférentiel du lecteur-auditeur. Pour ce faire, nous proposons de cibler certaines occurrences et d'étudier l'effet de leur transposition à l'oral. Le choix des ponctuations ciblées a été effectué en fonction de leur effet présumé dans le relais de la narration, passant de narrateur à lecteur. Ces relais, nous le verrons, agissent de deux manières. Certains signes auront pour effet d'indiquer au lecteur qu'il a la possibilité de continuer la narration, tandis que d'autres lui permettront de réaliser des associations de sens le menant, si elles sont réalisées convenablement, à approfondir sa compréhension de l'œuvre. Voyons ce qu'il en est du blanc, de la parenthèse et du soulignement.

#### 3.4.1 La mise en suspens du récit

Nous interrogerons, tout d'abord, le fonctionnement de la mise en suspens du récit, illustré par les points de suspension et les espaces de texte manquant. Une telle pratique a pour effet, en créant des espaces blancs dans le récit, de susciter le travail inférentiel du

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 154.

lecteur. Selon Dahlet, si dans presque tous les cas, les points de suspension se substituent – ou, ce qui est équivalent, feignent de le faire – à du dit, le lecteur est appelé à restituer ce dit, ou à remplir cette indétermination<sup>117</sup>. Il revient dès lors au lecteur d'accepter ou non de prendre le relais de la narration et d'entrer en situation autonome d'interprétation. Ainsi, laissé à lui-même, il est confronté à une perte soudaine et inattendue de repères l'entraînant à poursuivre l'inférence en dehors de la zone de confort qu'il a pu atteindre en cours de lecture : « Notons enfin que cette fonction des points de suspension – à mon sens spécifique au texte littéraire et par conséquent au type particulier de lecture qu'elle suscite – consiste à influencer sur le processus de lecture, en ce que le lecteur est amené à faire un arrêt sur l'inférence<sup>118</sup>. » Par exemple, à deux endroits du texte, des espaces blancs remplissent une fonction similaire à celle des points de suspension : « La première fois que je l'ai vue, je l'ai trouvée moche, une petit brune maigre. : Phrase que je me suis censurée moi-même, qui lui aurait fait trop de peine. Ces mains avec des jointures un peu grosses sur ses doigts maigres<sup>119</sup>. » Ces espaces vidés de signifiant graphique fonctionnent comme une « consigne d'interprétation donnée par le scripteur<sup>120</sup>. » Toutefois, il est intéressant de questionner l'utilisation de ces espaces d'interprétation lors de la lecture à voix haute puisque leur vision est ce qui sert d'indice à l'inférence. Si à la lecture silencieuse de l'œuvre, le lecteur peut décider de remplir ou non ces blancs, à l'écoute du texte, il n'a aucune autonomie lui permettant de s'adonner à de telles inférences. Le lecteur à voix haute lui impose son propre choix de progression, optant pour une courte ou longue pause. Dans le cas de l'exemple cité ci-haut, le lecteur à voix haute manifeste la présence des espaces blancs, qui concernent la description physique de Marie-Christine, en utilisant l'onomatopée « umumum ». L'auditeur a alors conscience de l'appel à l'imagination qui lui est prodigué, mais il ne disposera pas du temps d'arrêt nécessaire à la conceptualisation des contenus possibles.

---

<sup>117</sup> V. Dahlet, *op.cit.*, p. 104.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>119</sup> C. Angot, *op.cit.*, p. 24.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 107.

Force est d'admettre qu'il n'y a pas utilisation récurrente d'un tel type de ponctuation dans le texte d'Angot, toutefois, il reste pertinent de s'y attarder afin de comprendre les mécanismes utilisés par l'auteur lors de la mise en lecture. Prenons l'exemple suivant au cours duquel est relatée une conversation téléphonique entre Christine et son amante, Marie-Christine, et voyons comment s'organise sa transmission orale :

En sanglots, ou froide, « tu es une nullité, ma pauvre, pauvre, mais ma pauvre, pauvre, on devrait te radier de l'ordre des médecins pour non-assistance à la personne en danger. Pour une personne qui souffre » ... « OK, tu veux qu'on devienne amies, je t'appelle comme amie, viens. » Elle ne venait pas. « De toute façon, on ne deviendra jamais amies, on ne se verra plus, c'est tellement évident, à part la sexualité, entre nous qu'est-ce qu'il y avait, qui marchait, à peu près, et encore?... Protège-toi bien, ma pauvre petite chérie, veille bien sur tes petites économies, quand on ne peut pas, on ne peut pas, n'est-ce pas? [ ...] Quand tu seras morte, pour ta famille. » Allusion au testament qu'elle a rédigé quand elle avait huit ans. Pitou à marraine. Mes lapins à maman, à condition qu'elle ne les tue pas<sup>121</sup>.

Plusieurs éléments d'analyse sont significatifs dans cet extrait. Nous y retrouvons encore une fois un relais au lecteur, illustré à deux reprises par les points de suspension. Cette ponctuation est complètement perdue à l'oral, alors qu'Angot ne fait aucune pause afin de la souligner. De plus, le texte contient des guillemets dont l'emploi exprime un dialogue traduisant la mise en texte d'une situation appartenant à une communication orale passée. Un lecteur ordinaire, au fait des conventions typographiques, devrait être en mesure d'associer les guillemets au discours rapporté, ici, la citation de dialogue. Ce signe de ponctuation, par définition, est employé à l'écrit afin qu'un lecteur soit en mesure de constater que ce qui est mis entre guillemets représente une façon courante d'encadrer un dialogue<sup>122</sup>. Angot l'utilise principalement pour imbriquer à même son texte des paroles prononcées dans un passé situé en dehors de la situation d'énonciation du récit. Nous comprendrons qu'il s'agit là d'une stratégie permettant d'introduire du réel à même l'univers fictionnel du roman. Un tel changement de niveau diégétique se doit d'être pris en

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>122</sup> André Dugas, *Le guide de la ponctuation*, Outremont, Les Éditions logiques, 2004, p. 138.

compte par un lecteur qui souhaite comprendre la progression de l'action, ne serait-ce que minimalement.

De quelle façon la présence des guillemets peut-elle être transmise lors de la lecture à voix haute? Angot change-t-elle de ton, fait-elle une pause de manière à marquer la présence d'une citation? L'écoute de l'extrait cité nous révèle qu'aucun changement n'est effectué ni au niveau du ton ni sur le plan de la vitesse de lecture. Il s'agit là d'une difficulté interprétative à laquelle l'auditeur est confronté. Le passage peut être interprété comme appartenant à un seul niveau diégétique. Le lecteur-auditeur n'est pas en mesure de saisir cette stratégie visant à introduire une citation de dialogue rapporté dont les faits sont issus d'une situation d'énonciation basée sur un réel hors de la fiction. Il devra se fier aux autres indices auxquels il a accès, tels les déictiques temporels et personnels que sont, par exemple, les temps de verbe et les pronoms personnels sujets. Naturellement, ces signes sont présents à l'écrit, mais sont-ils aussi facilement identifiables à l'oral alors que le récit défile très rapidement, qu'ils ont perdu leur représentation graphique et que le lecteur n'est pas forcément mené à arrêter son écoute? Nous conviendrons de leur compréhensibilité moindre. L'utilisation de telles ponctuations nous porte à questionner le rapport qu'elles entretiennent avec l'intonation lors de la lecture à voix haute. Si les signes de ponctuation, comme tout élément iconique, attirent de prime abord l'attention par leur perception visuelle, nous proposons désormais de nous situer dans la logique de lecture-en-progression<sup>123</sup> de l'œuvre sonore, ici imposée par le rythme d'un performeur vocal, et questionnons la cohésion et la progression issues d'un tel transfert. D'emblée, nous déduisons qu'un lecteur-auditeur n'est pas en mesure de questionner le tissage sémantique de la même manière à l'écoute du texte qu'à sa vue. Afin de vérifier la compréhension faite des différentes typographies et ponctuations préalablement évoquées, nous questionnerons l'identification des marques textuelles lors de l'écoute du texte par différents sujets.

---

<sup>123</sup> B. Gervais, *À l'écoute de la lecture*, *op.cit.*

### 3.4.2 La mise entre parenthèses

Par la parenthèse, l'écrivain est en mesure d'isoler une information accessoire, ou complémentaire, et d'attirer l'attention du lecteur sur un détail touchant le propos du texte<sup>124</sup>. Par l'utilisation de ces signes particuliers de ponctuation, le lecteur, désireux de comprendre l'œuvre, est appelé à réaliser un certain nombre d'inférences : « Ce n'est pas une digression que je fais depuis le début du Codec. Je l'aurais mise entre parenthèses sinon<sup>125</sup>. » Encore une fois, cette ponctuation n'est pas innocente. Éventuellement, l'emploi fréquent de tels hiérarchiseurs discursifs a pour effet de renforcer l'interaction avec le lecteur en justifiant certains choix énonciatifs. Si les parenthèses marquent des digressions, elles permettent également de suivre le fil de la pensée du personnage, pensée qui se construit à même le travail d'écriture. La parenthèse peut être utilisée pour faire référence à la production romanesque d'Angot afin d'aider le lecteur qui a lu les œuvres précédentes de trouver un fil conducteur, celui de l'introspection par l'écriture : « Ma mère c'était tout le contraire. Elle ne me disait jamais que j'étais extraordinaire, je n'étais jamais extraordinaire (*Sujet Angot* : le narcissisme dont on m'a accusée, ce n'est donc pas de ma faute), mais elle me remontait beaucoup les draps sur les épaules, oui<sup>126</sup>. » *Sujet Angot* mis en italique indique, par convention, qu'il s'agit du titre d'une œuvre. Dans d'autres cas, la parenthèse permet d'ajouter des éléments complémentaires à la compréhension de l'action et de ses répercussions. Dans un passage, l'auteure croit nécessaire de justifier l'origine de son nom, tout en spécifiant au lecteur qu'il doit la connaître puisqu'il a forcément lu Angot avant ce jour :

Le frigidaire était vide. Nous proposons, Claude et moi, d'aller faire des courses. Mon père nous dit qu'il y a un compte ouvert au Codec. Il nous indique lequel, quel Codec, il nous explique comment y aller, où ça se trouve. (Il sait que Claude sait, sait non pas où se trouve le Codec, mais sait, j'aurais dû le dire plus tôt, ç'aurait été plus logique.) Il nous dit vous ferez mettre sur le compte de Angot. [...] Il suffit de ça (Je m'appelle Angot depuis mes quatorze ans, où il m'a reconnue, loi sur la filiation de 72, avant je

---

<sup>124</sup> B. Tanguay, *op.cit.*, p. 161.

<sup>125</sup> C. Angot, *op.cit.*, p. 175.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 189.

m'appelais Christine Schwartz, mais ça vous le savez, je l'ai écrit dans presque tous mes livres; ou alors c'est parce que vous n'avez pas fait attention.) Donc, nous faisons les courses, je nous revois Claude et moi dans ce Codec<sup>127</sup>.

Ces parenthèses digressives symbolisent un appel direct au lecteur, qui, encore une fois, par l'usage d'une ponctuation particulière voit son rôle participatif confirmé. En raison de sa propre compréhension des dits et non-dits du texte, il sait qu'il collabore au projet d'écriture Angot. Nous pouvons donc comprendre que la parenthèse permet, telle une interpellation, de soutenir l'attention du lecteur sur des éléments signifiants, de soutenir son importance et sa présence active dans le processus d'écriture.

Si on connaît visuellement le texte d'Angot, au moment de l'écoute de l'œuvre sonore, on se rend vite compte qu'il est difficile de remarquer la présence des parenthèses. En effet, aucun changement vocal et aucune pause ne sont perceptibles. Dans l'exemple suivant, lequel a été soumis à des sujets qui prenaient connaissance d'un extrait du texte pour la première fois, les parenthèses n'ont pas été décelées à l'écoute :

Françoise Dolto situe les racines du narcissisme dans le moment de l'expérience privilégiée constituée par des paroles maternelles plus centrées sur la satisfaction de désirs que sur la réponse à des besoins. (Comme quand votre mère vous dit que vous êtes la personne qu'elle aime le plus au monde, que vous êtes la plus belle chose qu'elle a faite dans sa vie, que la vie vaut la peine d'être vécue, ne serait-ce que pour ça, vous avoir, vous avoir eue [...] que ce n'est pas parce qu'elle évite de vous le dire trop qu'elle ne le pense pas, qu'elle vous aimera toujours, que ça, ça ne s'arrêtera jamais. Jamais, jamais, jamais, tu m'entends bien<sup>128</sup>?)

Voici un bon exemple de digression. Alors que des définitions de certains termes tirées du *Dictionnaire de la psychanalyse*<sup>129</sup> d'Élisabeth Roudinesco et Michel Plon sont données, la parenthèse exprime que le traitement de la définition du *narcissisme* évoque une frustration chez le personnage. L'auditeur peut être en mesure de deviner que l'exemple du narcissisme maternel n'est pas tiré du dictionnaire, qu'il s'agit sans doute d'une expérience propre à la narratrice. Cependant, s'il réalise cette inférence, c'est principalement grâce au

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 179-180.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

<sup>129</sup> Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

texte et à la compréhension qu'il en a puisque la présence de l'indication graphique n'est pas clairement transmise auditivement. Une subtile transformation dans l'intonation charge toutefois la voix d'une émotivité. Au moment de lire le texte entre parenthèses, la voix d'Angot paraît moins détachée du propos. Néanmoins, au même titre que les guillemets, nous pouvons dire que la parenthèse qui nous avait paru déterminante dans la lecture visuelle ne trouve pas d'équivalent vocal concret. Ainsi dans l'œuvre sonore, la portée sémantique de la parenthèse semble relever davantage de données textuelles et narratives que de particularités graphiques.

### 3.4.3 Le soulignement

Pour ce qui est du soulignement, Angot l'utilise principalement dans la section que nous venons d'évoquer, celle où elle donne quelques définitions. De façon générale, le soulignement marque un choix personnel, parfois stylistique, de l'auteur pour mettre en valeur ou, au contraire, mettre à distance un ou des passages choisis, souvent liés à un discours rapporté dans le texte même, lorsqu'ils concernent des paroles entendues ou écrites<sup>130</sup>. Au même titre que l'italique, il s'agit d'un usage qui n'est pas universel ni conventionné d'une langue et d'un pays à l'autre. Dans *L'inceste*, conjointement à la parenthèse, son emploi sert le travail inférentiel du lecteur et est justifié : « Pour faciliter la lecture, j'ai souligné certains mots. Du coup c'est plus fort. Finalement ça se construit<sup>131</sup>. » Par cette marque ponctuationnelle, le lecteur est appelé à prendre le relais de la construction psychologique du personnage. Si le personnage ne se comprend pas bien lui-même, il ose croire que l'écriture et son acte d'achèvement, la lecture, lui permettront de parvenir à une compréhension, voire une construction, identitaire. En créant les liens adéquats, le lecteur est à même de constater en quels termes l'inceste conduit le sujet à la déraison, à la folie, à la paranoïa, au narcissisme ou encore à l'hystérie, états psychologiques définis dans la section en question. Par exemple, sous la définition du terme homosexualité, l'attention du lecteur est dirigée vers l'idée de la paranoïa liée à celle de l'inceste : « D'où

<sup>130</sup> Nina Catach, *La ponctuation*, Coll. « Que sais-je », Paris, Les Presses Universitaires de France, 1994, p. 94.

<sup>131</sup> C. Angot, *op.cit.*, p. 131.

l'intérêt porté à l'homosexualité latente dans la névrose, et plus encore dans la paranoïa [...] Quand elle devient d'objet exclusif, elle a pour origine chez la fille une fixation infantile par rapport à une déception à l'égard du père. [...] <sup>132</sup>. » L'homosexualité non acceptée aurait pour cause l'abus du père. Nous saurons comprendre par l'avertissement de l'auteure et selon les termes définis (*Inceste, Folie, Narcissisme, Homosexualité, Sujet, Suicide, Perversion, Sadomasochisme, Hystérie, Désir, Schizophrénie*) que cette technique permet la formulation d'un réseau de sens menant à l'identification des troubles psychologiques vécus par le personnage. De plus, il va sans dire que le soulignement marque l'importance du repérage visuel dans l'élaboration de ces thèmes selon un axe précis. De la sorte, nous comprendrons que l'hystérie du personnage explique la théâtralité de son expression (et de celle d'Angot, l'auteure, lors de sa lecture à haute voix) : « *Hystérie* : Son originalité réside dans le fait que les conflits psychiques inconscients s'y expriment de manière théâtrale et sous forme de symbolisations, à travers des symptômes corporels paroxystiques<sup>133</sup> »; que son comportement se rapproche de celui d'un schizophrène : « *Schizophrénie* : [...] repli sur soi et une activité délirante. [...] un retranchement du sujet à l'intérieur de lui-même. [...] perdre pied à la réalité [...] yeux fixes [...] trembler [...] projet de ne pas être soi-même<sup>134</sup>. » Ces exemples montrent que l'inférence, pour le lecteur, fonctionne par un repérage visuel des termes ou expressions soulignés. Cela a pour effet d'orienter la lecture en fixant le regard sur des éléments jugés plus importants, sur lesquels l'auteure désire insister. Nous pouvons avoir l'impression que le lecteur analyse en même temps que la narratrice les définitions choisies, analyse dirigée vers le comportement de la narratrice elle-même. Il s'agirait là d'un moyen pour Angot, la narratrice, de se comprendre et de renforcer la compréhension qu'elle a de ces définitions. La recherche d'un avis rassurant, réconfortant, transparaît dans cette technique visuelle d'orientation de la compréhension désirée du personnage.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 139.



De la même manière, la réutilisation d'un terme particulier, voire d'une expression, fait intervenir un réseau de sens dans l'imaginaire du lecteur. C'est d'ailleurs le cas du terme *clémentine* alors que son soulignement, en attirant l'attention du lecteur, marque la réunion des contenus visuel et sémantique servant encore une fois la constitution du réseau de sens du thème de l'inceste :

Pensez-vous qu'il aurait mieux valu que vous soyez un bonbon kréma ? À la fraise, à la framboise, au citron, à la clémentine? Parce que toujours vous, vous public, vous critique, en général, ne pouvez jamais vous empêcher d'écrire le monde en plus-moins, positif-négatif, [...]. Moi je réponds, je vous le dis bien en face, je vais vous répondre quelque chose : Soyez poli. Bon, je reprends<sup>135</sup>.

Donc, l'image de la clémentine qui revient à divers endroits dans le récit assure la représentation de l'association du quotidien aux souvenirs d'inceste, de la structure mentale incestueuse de la narratrice. Encore plus intéressant, le réseau de sens se met en place, avant même son soulignement, par une première apparition de la clémentine à la suite d'un appel au lecteur, et à la critique, le mettant en garde de céder à la facilité du témoignage :

Des veaux et je vous déteste. C'est ça ou la clinique. Je suis obligée. C'est la clinique ou vous parler. À vous. [...] Ce livre va être pris comme une merde de témoignage. Comment faire autrement? Les bonbons kréma à l'orange, mais aussi : Le Codec, Le Touquet, la sodomisation, la voiture, le sucer dans la voiture, lui manger des clémentines sur la queue [...]<sup>136</sup>.

Nous aurons compris que l'usage du terme « veaux » fait écho au propos célèbre « Critiques, vous êtes des veaux<sup>137</sup> » lancé par Boris Vian en 1948, rappelant que l'explication des textes littéraires par la biographie de l'écrivain est vaine et erronée. L'entreprise même d'Angot l'illustre : « On me renvoie toujours que ce que j'écris est impudique. Pour moi, ce qui est impudique, c'est de tout ramener au récit, c'est d'oublier le

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>137</sup> Boris Vian, *Les morts ont tous la même peau*, Paris, Christian Bourgois, 1973, p. 150.

travail de la langue de la littérature<sup>138</sup>. » Comme il a été mentionné précédemment, différents indices repérés dans le texte de *L'inceste*, voire dans son paratexte, montrent qu'Angot désire que ce soit la littérarité de son écriture qui prime, et non les propos autobiographiques vus comme scandaleux qui s'y retrouvent.

Contrairement aux autres marqueurs typographiques étudiés, le soulignement est sans doute celui qui transparaît le plus dans la lecture à haute voix de Christine Angot. Ce ne sont toutefois pas tous les mots soulignés dans le texte qui sont articulés de manière à être distingués des autres. Par exemple, dans la définition de *l'inceste*, les expressions soulignées dans le texte portent une intonation correspondante. Christine Angot hausse le ton à leur lecture, à l'exception du mot *exogamie* :

C'est pourquoi il est si souvent occulté et ressenti comme une tragédie par ceux qui s'y livrent. La prohibition est le versant négatif d'une règle positive : l'obligation de l'exogamie. L'acte est réprouvé par l'opinion et toujours vécu comme une tragédie issue de la déraison ou conduisant à la folie ou au suicide<sup>139</sup>.

Au contraire, l'expression d'Angot est beaucoup plus uniforme lors de la lecture d'une citation de Freud qui fait partie de la définition de *l'homosexualité* :

Dans une lettre du 9 avril 1935 adressée à une femme américaine dont le fils était homosexuel et qui s'en plaignait, il écrit : « L'homosexualité n'est évidemment pas un avantage, mais il n'y a là rien dont on doit avoir honte, ce n'est ni un vice, ni un avilissement et on ne saurait la qualifier de maladie; nous la considérons comme une variation de la fonction sexuelle, provoquée par un arrêt du développement sexuel. Plusieurs individus hautement respectables, des temps anciens et modernes, ont été homosexuels et parmi eux on trouve quelques-uns des plus grands hommes. C'est une grande injustice de persécuter l'homosexualité comme un crime, et c'est aussi une cruauté<sup>140</sup>. »

---

<sup>138</sup> Propos tenus par Christine Angot au cours d'une entrevue réalisée par Danielle Laurin pour le magazine *Châtelaine* publiée en avril 2002. Danielle Laurin, « La romancière qui fait scandale », *Châtelaine*, vol.41, n° 4, avril 2002, p. 29-32.

<sup>139</sup> C. Angot. *op.cit.*, p. 131.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 135.

Alors que l'utilisation des guillemets est constatée, non pas par une marque vocale, mais bien par la structure de la phrase qui annonce la citation, l'usage du soulignement, lui, passe presque inaperçu. Dans cet extrait précis, les mots soulignés ne se distinguent pas suffisamment lors de la lecture à haute voix pour que le lecteur-auditeur soit en mesure de les identifier.

C'est donc dire que le tissage inférentiel s'opère de différentes manières dans l'œuvre d'Angot, toutes selon une logique interactive entre écrivain et lecteur, entre marques visuelles et inférentielles. C'est à la vue du terme *clémentine* ou encore de la position inadéquate d'une virgule que le lecteur comprend la référence au passé incestueux du personnage. C'est aussi à la vue d'une parenthèse qu'il peut déduire les niveaux diégétiques du récit, à la vue de points de suspension ou de blancs volontaires qu'il se sent interpellé dans la construction du sens de l'œuvre. Ajoutons à cela que l'absence de ponctuation peut être interprétée à certains moments comme étant potentiellement problématique. En effet, une note laissée par Marie-Christine témoigne de ce malaise :

(Elle ne met pas de ponctuation.) Un jour comme les autres sans toi Un jour pâle fade  
Le manque de toi aigu et pourtant je ne bouge pas je ne fais pas un pas vers toi (Il n'y a  
pas de ponctuation du tout, pas de limite, les métaux se confondent, la fusion, le  
mélange, pas de virgule, pas de point<sup>141</sup>.)

De façon générale, nous ne pouvons pas affirmer qu'Angot reproduit la portée sémantique de toutes les marques typographiques ou de ponctuation particulières qui, pourtant, font partie intégrante du texte imprimé. Le texte entendu n'en devient pas pour autant incompréhensible. Néanmoins, par les différents exemples que nous avons traités, nous sommes déjà en mesure d'observer que la compréhension du texte écrit et celle du texte oral ne reposent pas toujours sur les mêmes indices d'interprétation.

### 3.5 Angot lit *L'inceste*

En tant que lecteur-auditeur, nous avons constaté, à l'écoute de la lecture d'Angot, que certaines caractéristiques paraissent déterminer la compréhension du texte ainsi que le

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

mandat de lecture adopté. La rapidité avec laquelle le roman est lu et l'expression de la voix sont au cœur des considérations de la réception de l'œuvre sonore et, plus particulièrement, de *L'inceste*. Nous pouvons présumer que plus une lecture à haute voix est rapide, plus la place laissée à l'interprétation du lecteur-auditeur est restreinte. Le débit et l'intonation d'Angot, à la fois rapides et irréguliers, auront des incidences non négligeables sur la réception auditive. Sa lecture non uniforme, son manque fréquent de souffle et sa voix qui, par moments, frôle l'hystérie paraissent mettre l'accent sur ce qu'on suppose relever de la frustration. Ces spécificités directement issues de l'expression vocale pourront rapidement devenir des irritants pour certains lecteurs-auditeurs et pour d'autres, des appels à la confiance.

### 3.5.1 L'écoute comme impression

Le lecteur-auditeur de *L'inceste* court le risque de se sentir peu interpellé dans ce monologue qui traduit à la fois une rage tout intime et un désir d'expression immanquable. Il ne serait pas étonnant que l'inhabituelle accentuation de certains mots rende l'écoute de la lecture dérangement. Indépendamment de l'extrait présenté dans le présent chapitre et dans lequel la graphie particulière du texte écrit agit comme un marqueur d'intonation, les choix d'accentuer, de crier ou d'augmenter le volume de la voix sont fréquents et parfois inattendus.

Nous pouvons, entre autres, remarquer que l'intonation suit certaines tendances. Elle correspond souvent aux mots qui terminent les phrases, aux adverbes et aux répétitions à l'intérieur d'une même séquence, voire, dans l'ensemble du texte. À titre d'exemple, la répétition du lexème *pauvre* qui réfère à l'amante, Marie-Christine, est lue dans un cri : « En sanglots, ou froide "tu es une nullité, ma pauvre, pauvre, mais ma pauvre, pauvre, on devrait te radier de l'ordre des médecins pour non-assistance à la personne en danger. Quelle imposture, pas un gramme d'humanité<sup>142</sup>." » En plus de mettre l'accent sur la répétition, le cri est saisi comme une rupture dans l'élocution du texte. L'attention du

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 17.

lecteur-auditeur ne peut qu'être sollicitée par la colère exprimée. Examinons également le passage suivant dans lequel le débit vocal est plus constant :

Léonore, mon amour, mon or. Je suis aujourd'hui dans ma chambre, assise à la table verte, table de jeu, sur laquelle j'**écris**. Par la fenêtre j'aperçois le jardin, les lauriers, les palmiers, le magnolia. Au fond du jardin, mon **père** regarde la route de Clermont, qui borde mon jardin. Mon trésor, mon amour, mon or. Léonore. Ma Léonore, mon trésor. **Mon trésor, mon or. Pas de Marie, pas de mariage, pas d'or.** Le coffre-fort était dans sa chambre. Les médecins étaient payés en **liquide** à l'époque<sup>143</sup>.

Malgré la plus grande uniformité de l'extrait, certains termes ou expressions se démarquent des autres. Les mots mis en caractères gras sont ceux qui, au cours de l'écoute, ont paru prononcés avec une certaine force par rapport aux autres, marquant davantage leur présence et rappelant des thématiques récurrentes de l'œuvre : le salut par l'écriture, le père, la relation mère-fille et l'homosexualité. La mise en évidence de la négation ne fait pas de doute, elle permet le tissage sémantique avec les indices entendus précédemment. Vouée à un amour impossible, la relation amoureuse entre Christine et Marie-Christine est caduque; le tout, principalement à cause du père incestueux. Néanmoins, le débit, sans doute trop rapide, avec lequel le texte est lu ne permet pas au lecteur-auditeur de s'arrêter afin de réaliser les inférences lors de son écoute. Il devient difficile de mettre en relation la répétition, l'homosexualité et l'inceste. Ce qui ressort de l'écoute, c'est avant tout une voix qui s'empresse de tout dire le plus rapidement possible, sans clairement exprimer toutes les particularités du texte et rendant, par le fait même, impossible la lecture méthodique. De façon générale, sans s'arrêter à une analyse ciblée, il est difficile de comprendre la signification des différentes intonations. Souvent, elles relèvent d'une simple musicalité. Une impression globale est donc véhiculée par la voix d'Angot. Effectivement, un rythme particulier est donné à la lecture par une voix qui accentue fréquemment des mots contenant le phonème /i/ et fait un usage inhabituel de l'accent tonique. Force est d'admettre qu'à plusieurs niveaux, l'écoute dérange et confronte le lecteur-auditeur à une voix harcelante.

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 55.

### 3.5.2 L'accès à l'énonciation

En étudiant un texte sonore, nous croyons pertinent de nous pencher sur la signification des pauses à l'oral. Puisque *L'inceste* présente une narration décousue, la pause nous paraît être l'indice tout désigné d'un changement diégétique, d'une digression, d'une analepse ou d'une prolepse. Est-elle toutefois pratiquée de manière conséquente ? Permet-elle au lecteur-auditeur de saisir l'énonciation du texte qu'il entend ? Nous tenterons de dresser un portrait de l'utilisation générale qu'Angot fait des pauses, le tout afin de voir si elles relèvent d'un désir de fidélité à la narration, ou plutôt, d'un rythme de lecture.

Revenons d'abord à l'extrait présentant les définitions du dictionnaire de la psychanalyse dont il a été question à quelques reprises dans le présent chapitre. Notre étude nous montre que plusieurs pauses sont effectuées avant la prononciation de mots soulignés et donc, accentués lors de la performance d'Angot. Nous ne pouvons pas négliger la nécessité d'inspirer profondément avant un haussement de ton. Il s'agit effectivement d'un facteur déterminant la tenue d'arrêts succincts au cours d'une lecture à haute voix. Cependant, plusieurs des pauses effectuées par Angot ne relèvent pas uniquement d'une telle réalité physiologique puisqu'elles annoncent la présence d'éléments pertinents. Par exemple, par la présence de pauses encadrant le haussement de ton d'Angot, l'attention du lecteur-auditeur est sollicitée lors de la mention d'une « déception à l'égard du père<sup>144</sup> » qui explique l'association de l'homosexualité à la folie, elle aussi socialement perçue comme un « mal<sup>145</sup> ». L'extrait présentant la *paranoïa* est révélateur à cet égard :

#### *Paranoïa*

Cette forme de folie, que Freud comparait volontiers à un système **philosophique** en raison de son **mode** d'expression logique et de son intellectuality proche du raisonnement normal, peut être définie comme le développement insidieux, sous la **dépendance** de causes internes et selon une évolution continue, d'un système délirant, durable et **impossible** à ébranler, [Pause] qui s'instaure avec une conservation

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 132.



À l'intérieur de ces quelques lignes, plusieurs déictiques personnels se chevauchent. Ils sont néanmoins tous pris en charge par une seule narratrice, le personnage de Christine. Le pronom *Je* réfère à l'expression de deux personnages distincts. Le premier incarne le père et le second, la narratrice. L'utilisation de la troisième personne est, elle aussi, directement liée à l'expression du père. Ici, chaque changement diégétique est annoncé par une courte pause, ce qui sert de repère au lecteur-auditeur quant à l'énonciation du texte à laquelle il a accès sans grandes ambiguïtés inhérentes à la voix écoutée.

Alors que la lecture est rapide, les changements vocaux inattendus, le timbre agressif, la pause, elle, permet de nuancer le déroulement de l'histoire entendu et de rendre l'énonciation accessible. Si bien que même les appels au lecteur sont reconnaissables : « (Je m'appelle Angot depuis mes quatorze ans [...] mais ça vous le savez, je l'ai écrit dans presque tous mes livres; ou alors c'est que vous n'avez pas fait attention<sup>148</sup>.) » Le lecteur-auditeur qui aura été attentif aux indices vocaux d'Angot pourrait être en mesure de remplir un mandat de lecture-en-compréhension. Néanmoins, il est nécessaire de considérer le mandat de lecture en fonction du contexte de réception de l'adaptation sonore et non de celui de l'œuvre écrite.

Somme toute, nous ne décelons pas de différences majeures quant à la portée sémantique de chacun des formats étudiés. Malgré cela, un nombre considérable d'incompréhensions relatives au contenu narratif survient au moment de l'écoute. De l'ordre de la voix ou directement liés au texte lui-même, ces manques peuvent diminuer l'intérêt du lecteur pour le récit entendu, influencer sur son mandat de lecture de même qu'avoir une nette incidence sur son appréciation du texte. De tels facteurs ont aussi la capacité de mener le lecteur-auditeur à une compréhension minimale, voire incomplète du texte. Alors qu'au moment de la réception silencieuse le lecteur a le choix d'arrêter sa lecture afin de questionner les significations manquantes ou de faire une relecture ciblant la difficulté, il n'en est pas ainsi au cours de la lecture auditive. Avec le format sonore de *L'inceste*, les occasions de perdre le fil du récit sont fréquentes et le lecteur-auditeur

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 180.



dispose de peu de moyens relativement à la progression du texte. Sans pour autant déplacer des significations, les représentations sémantiques sont plus difficiles d'accès à l'oral. Des difficultés interprétatives directement rattachées à l'expression vocale s'ajoutent à celles déjà contenues dans le texte écrit et transmises dans la lecture à haute voix. Pourtant, nous pouvons dire que la lecture qu'Angot a enregistrée de son œuvre traduit, par sa rapidité ainsi que son ton irrégulier et dérangeant, le style de son écriture. S'il est impossible d'accéder systématiquement aux significations isolées du texte, la voix d'Angot est elle-même révélatrice du propos véhiculé par l'œuvre. Les phrases courtes et saccadées, les pensées rapides et entremêlées de la narratrice comme le désir de se libérer d'un fardeau sont reproduits dans la lecture à haute voix. Hormis la manière d'y accéder, le propos général de l'œuvre, la thématique et les traits psychologiques des personnages ne divergent pas de façon marquée d'un support à l'autre. L'ambiance de l'œuvre sonore est portée par la voix et le rythme de son lecteur-performeur, et non uniquement par les procédés d'écriture.

## CONCLUSION

Les paradigmes de l'oralité et de l'écriture ne sont ni isolés, ni restreints, ni même récents. Que l'expression orale repose sur un texte imprimé ne relève pas non plus de la nouveauté. Des tout premiers cours de rhétorique aux études sociologiques, littéraires, philosophiques, didactiques, voire psychologiques, l'écrit comme la parole ont su susciter l'intérêt de nombreux domaines. Les médias, de l'imprimé au format digital, en passant par la radio, ont joué, à travers les époques et les civilisations, un rôle majeur dans le renouvellement des pratiques de la lecture et de la diffusion de la littérature. Malgré l'étendue des actions de chacun de ces modes de transmission des idées (l'écrit et l'oral), nous pouvons constater que l'arrivée de l'œuvre sonore propose d'actualiser notre manière d'entrevoir la réception de la lecture et l'idée admise quant à la figure du lecteur.

En nous intéressant à la lecture, nous avons voulu étudier les régies de lecture de deux lecteurs : le lecteur-performeur (auteur ou non du texte) et le lecteur-auditeur. À des degrés divers, nous pouvons affirmer que leurs actions successives participent à la réception de l'œuvre sonore. Effectivement, lorsque le lecteur-performeur est étranger au texte écrit, la singularité de la réception se définit, entre autres, en fonction de deux moments privilégiés. Le premier relève de la lecture préparatoire du texte imprimé par le lecteur-performeur et le second, de l'écoute de l'enregistrement sonore par le lecteur-auditeur. Notons également que peu importe la posture du lecteur-performeur, sa lecture à haute voix oriente la réception auditive. Même si le matériau écrit reste au cœur du processus de la lecture, l'action du lecteur à haute voix prend la forme d'une lecture de la lecture. De la sorte, par sa voix et sa compréhension de l'œuvre, il est aussi producteur de sens. Nous avons donc pu déterminer que la réception auditive est seconde par rapport à la réception visuelle. En abordant les différentes considérations qui régissent la réception du livre sonore, et ce, en fonction de deux figures de lecteur distinctes, nous avons pu constater que chacune des étapes de sa réalisation contribue à la performance vocale.

Revenons plus particulièrement à l'étude du lecteur-performeur. La compréhension de son rôle au sein de la création et de la diffusion de l'œuvre sonore nous a demandé de revisiter les modalités de la lecture en fonction de l'adaptation. Les différentes dimensions de l'œuvre sonore que nous avons soulevées nous ont révélé que l'expression vocale transmet à la fois une intention et une appropriation. Et, c'est d'ailleurs en ce sens que le terme de *lecture* prend tout son sens. Il ne s'agit pas uniquement de donner accès à un texte, mais davantage de le performer. Selon le mandat adopté au cours de la lecture préparatoire, la voix est porteuse de significations singulières qui relèvent d'une compréhension ou même d'une interprétation du texte.

L'étude de la réception de la voix a permis de faire ressortir les différences et similarités entre la perception visuelle et auditive d'un texte. C'est d'ailleurs en fonction de ces comparatifs qu'il est possible de considérer les indices d'interprétation vocale compris dans le texte imprimé. Qu'ils relèvent de la narration ou de la forme graphique de l'œuvre, ces indicateurs de sens permettent un rapprochement entre la réception du texte écrit et celle de l'œuvre sonore. À cet égard, une lecture de la voix du personnage d'Owen Meany de John Irving a été révélatrice d'une alliance entre intonation et significations textuelles.

Essentiellement, l'étude des deux formats de *L'inceste* de Christine Angot a montré que la voix et les choix d'un lecteur-performeur déterminent la réception auditive. Le lecteur-auditeur s'identifie davantage à cette voix qu'à la forme même du texte qu'il ne voit pas. Une compréhension et une interprétation restent possibles, mais le résultat de la lecture auditive de *L'inceste* s'apparente davantage à l'impression qu'à l'interprétation. Par ses élans de colère, le ton d'Angot crée une atmosphère lourde et donne un rythme expéditif à la lecture, deux facteurs qui s'avèrent révélateurs des significations de l'œuvre et restent en accord avec le style de l'écriture.

L'œuvre sonore n'est pas uniquement le propre des études littéraires. En effet, un modèle de lecture à deux voies utilisé en neurosciences a servi de support à la présentation des opérations mentales qui correspondent à la réception visuelle et auditive. Cet emprunt théorique permet de constater la possibilité de questionner l'œuvre sonore en fonction des

connaissances de la neuropsychologie cognitive. Nous pourrions ainsi étudier l'impact émotionnel provoqué par la lecture selon le mode de réception (oral ou visuel). Sachant que le sens de la vue est dominant, la lecture visuelle permet-elle la construction d'une image mentale plus élaborée que la lecture auditive? Cela va sans dire, l'intérêt porté à l'œuvre sonore est loin d'être épuisé. Il s'agit d'une pratique de la lecture qui, en plus de rejoindre un nombre important de domaines, de publics et d'usages, paraît installée. Dès lors, la lecture répond à de nouveaux besoins et est appelée à actualiser ses fondements théoriques.

## APPENDICE A

### EXTRAIT DE *L'INCESTE* DE CHRISTINE ANGOT

#### Définitions

Elles sont tirées du dictionnaire de la psychanalyse d'Élisabeth Roudinesco et Michel Plon chez Fayard. Nous sommes mercredi 2 décembre. Je reviendrai sur le dimanche 29, le lundi 30 et le mardi 1<sup>er</sup>. Certaines définitions m'ont affectée. J'ai porté un premier diagnostic, empirique, je ne suis pas médecin. J'ai pris des mots, j'ai compris de quel genre est ma folie, de quel type. Je le cerne, et ce n'est pas gai : c'est terrible. Comme on dit c'était la règle du jeu. C'est la règle du jeu comme on dit, je suis un peu folle comme on dit, j'ai les pieds sur terre comme on dit. C'est une forme d'excuse « comme on dit », de regret, et d'innocence. Pour faciliter la lecture j'ai souligné certains mots. Du même coup c'est plus fort. Finalement ça se construit. Ma devise aurait pu être « tout peut toujours se broyer » avant. Je n'en pouvais plus comme on dit : la coupe était pleine.

#### *Inceste*

On appelle inceste une relation sexuelle sans contrainte ni viol entre consanguins, au degré prohibé par la loi propre à chaque société. Dans la quasi-totalité des sociétés connues, à l'exception de quelques cas parmi lesquels les pharaons d'Égypte ou l'ancienne noblesse hawaïenne, l'inceste a toujours été sévèrement châtié puis prohibé. C'est pourquoi il est si souvent occulté et ressenti comme une tragédie par ceux qui s'y livrent. La prohibition est le versant négatif d'une règle positive : l'obligation de l'exogamie. L'acte est réprouvé par l'opinion et toujours vécu comme une tragédie issue de la déraison ou conduisant à la folie ou au suicide.

#### *Folie*

Qu'elle s'appelle fureur, manie, délire, rage, frénésie, aliénation, la folie a toujours été considérée comme l'*autre* de la raison. Extravagance, perte du sens, dérangement de la pensée, divagation de l'esprit, emprise de la passion : telles sont les figures de ce mal qui frappe les hommes depuis la nuit des temps.

#### *Paranoïa*

Cette forme de folie, que Freud comparait volontiers à un système philosophique en raison de son mode d'expression logique et de son intellectualité proche du raisonnement « normal », peut être définie comme le développement insidieux, sous la dépendance de causes internes et selon une évolution continue, d'un système délirant, durable et

impossible à ébranler, qui s'instaure avec une conservation complète de la clarté et de l'ordre dans la pensée, le vouloir et l'action. La paranoïa repose sur deux mécanismes fondamentaux : le délire de référence et les illusions de la mémoire, tous deux producteurs de différents thèmes de persécution, de jalousie, de grandeur. Le paranoïaque est un malade chronique qui se prend pour un prophète, un empereur, un grand homme, un inventeur. C'est un mode pathologique de défense, les gens deviennent paranoïaques parce qu'ils ne peuvent tolérer certaines choses, à condition naturellement que leur psychisme y soit prédisposé. Les paranoïaques aiment leur délire comme ils s'aiment eux-mêmes, voilà tout leur secret. La paranoïa est définie comme une défense contre l'homosexualité.

### *Narcissisme*

Françoise Dolto situe les racines du narcissisme dans le moment de l'expérience privilégiée constituée par des paroles maternelles plus centrées sur la satisfaction de désirs que sur la réponse à des besoins.

(Comme quand votre mère vous dit que vous êtes la personne qu'elle aime le plus au monde, que vous êtes la plus belle chose qu'elle a faite dans sa vie, que la vie vaut la peine d'être vécue, ne serait-ce que pour ça, vous avoir, vous avoir eue, que bien sûr l'accouchement ce n'est pas une partie de plaisir mais qu'il n'y a rien de plus beau dans la vie, rien, qu'elle vous trouve tellement intelligente, et qu'elle aurait tellement aimé avoir des talents comme vous, que bien sûr elle évite de vous le dire trop mais qu'elle trouve bien sûr que vous êtes la plus jolie, de toutes les petites filles qu'elle connaît, que ce n'est pas parce qu'elle évite de vous le dire trop qu'elle ne le pense pas, qu'elle vous aimera toujours, que ça, ça ne s'arrêtera jamais. Jamais, jamais, jamais, tu m'entends bien?)

### *Homosexualité*

Ce qui intéressa Freud d'emblée, ce ne fut pas de valoriser, d'inférioriser ou de juger l'homosexualité mais de comprendre ses causes, sa genèse, sa structure, du point de vue de sa nouvelle doctrine de l'inconscient. D'où l'intérêt porté à l'homosexualité latente dans la névrose, et plus encore dans la paranoïa. Freud conserva le terme perversion pour désigner des comportements sexuels déviants par rapport à une norme structurale (et non plus sociale) et il y rangea l'homosexualité. Il lui retira tout caractère péjoratif, différentialiste, inégalitariste ou au contraire valorisant. En un mot, il fit entrer l'homosexualité dans un universel de la sexualité humaine et il l'humanisa en la concevant comme un choix psychique inconscient.

En 1920 il donna une définition canonique : l'homosexualité comme conséquence de la bisexualité humaine, existe à l'état latent chez tous les hétérosexuels. Quand elle devient un choix d'objet exclusif, elle a pour origine chez la fille une fixation infantile à la mère et une déception à l'égard du père. Et il précisait « transformer un homosexuel pleinement développé en un hétérosexuel est une entreprise qui n'a guère plus de chance d'aboutir que l'opération inverse... » Dans une lettre du 9 avril 1935 adressée à une femme américaine

dont le fils était homosexuel et qui s'en plaignait, il écrivit : « L'homosexualité n'est évidemment pas un avantage, mais il n'y a là rien dont on doit avoir honte, ce n'est ni un vice, ni un avilissement et on ne saurait la qualifier de maladie; nous la considérons comme une variation de la fonction sexuelle, provoquée par un arrêt du développement sexuel. Plusieurs individus hautement respectables, des temps anciens et modernes, ont été homosexuels et parmi eux on trouve quelques-uns des plus grands hommes. C'est une grande injustice de persécuter l'homosexualité comme un crime, et c'est aussi une cruauté. »

Le courant klénien, pourtant libéral, envisageait l'homosexualité dans sa version féminine comme une identification à un pénis sadique.

Passionné de littérature, Freud souligna bien souvent que les grands créateurs étaient homosexuels.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

ANGOT, Christine. *L'inceste*, Paris, Éditions Stock, 1999, 217 p.

\_\_\_\_\_. *Christine Angot lit L'inceste*, Paris, Éditions Stock, 2001. Disque compact, 3 h 45 min 22sec.

IRVING, John. *Une prière pour Owen*, traduit de l'américain par Michel Lebrun, Paris, Éditions du club France Loisirs, 1989, 664 p.

### Articles choisis sur Christine Angot

LAURIN, Danielle. « La romancière qui fait scandale », *Châtelaine*, vol.41, n° 4, avril 2002, p. 29-32.

MARTIN, Daniel. « Il faut lire Angot... », *Magazine littéraire*, n° 380, oct. 1999, p. 82.

### Corpus théorique

ANIS, Jacques. *L'écriture. Théorie et descriptions*, Coll. « Prisme », Bruxelles, De Boeck Université, 2002, 252 p.

\_\_\_\_\_. « Vers une sémiolinguistique de l'écrit », *Linx*, n° 43, Paris, Université de Nanterre, 2000, p. 29-44.

ARROYAS, Frédérique. *La lecture musico-littéraire: à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, 238 p.

BARBIER, Frédéric, et Catherine BERTHO LAVENIR. *Histoire des médias de Diderot à Internet*, Coll. « U-Histoire », Paris, Armand Colin, 2003, 398 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Libre examen », 1992, 480 p.

BOUVET, Rachel. *Étranges récits, étranges lectures*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 239 p.

BRENTANO, Franz. *Psychologie du point de vue empirique*, Coll. « Philosophie de l'esprit », Paris, Aubier, 1944, 461 p.

CATACH, Nina. *La ponctuation*, Coll. « Que sais-je », Paris, Les Presses Universitaires de France, 1994, 127 p.



- CHARMEUX, Eveline. *Échec à l'échec*, Cahors, Éditions Milan, 1998, 138 p.
- CHARTIER, Roger. « Le lecteur dans la durée : du codex à l'écran », In *Histoires de la lecture, un bilan de recherches* (Paris, 29 et 30 janvier 1993), Paris, IMEC Éditions Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1995, p. 271-281.
- \_\_\_\_\_. (dir.publ.). *Pratiques de lecture*, Paris, Éditions Rivages, 1985, 336 p.
- COL, Gilles. « Prosodie et émergence du sens. Proposition pour une étude de l'intonation d'un point de vue cognitif », *Revue canadienne de linguistique*, Nov. 2007, p. 255-277.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 250 p.
- COUÉGNAS, Daniel. *Introduction à la paralittérature*, Coll. « Poétiques », Paris, Éditions du Seuil, 1992, 200 p.
- DAHLET, Véronique. *Ponctuation et énonciation*, Guyane, Ibis Rouge Éditions, 2003, 159 p.
- DI CRISTO, Albert. « La prosodie au carrefour de la phonétique, de la phonologie et de l'articulation formes », In *Travaux interdisciplinaires du Laboratoire parole et langage d'Aix-en-Provence*, n° 23, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2004, p. 67-212.
- DUGAS, André. *Le guide de la ponctuation*, Outremont, Les Éditions logiques, 2004, 175 p.
- ECO, Umberto. *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, 447 p.
- \_\_\_\_\_. *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, 315 p.
- \_\_\_\_\_. *L'œuvre ouverte*, Coll. « Essais », Paris, Éditions du Seuil, 1965, 314 p.
- FÉRAL, Josette. « La théâtralité : la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n°75, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 348-361.
- FERRAND, Ludovic. *Psychologie cognitive : reconnaissance des mots parlés chez l'adulte*, Coll. « Ouvertures psychologiques », Bruxelles, De Boeck, 2007, 537 p.
- FILTEAU, Claude. « Fiction et oralité », In *Oralité – Polyphonix 16* (Québec, juin 1991), Roger Chamberland et Richard Martel (dir. publ.), Québec, Les Éditions Interventions, 1992, p. 73-86.
- FISH, Stanley. *Quand lire, c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, trad. fr. de *Is there a text in this class? The Authority of Interpretative Communities* (1980), Coll. « Penser/Croiser », Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, 144 p.
- FITCH, Brian T. *À l'ombre de la littérature*, Québec, XYZ Éditeur, 2000, 348 p.

- FOLINSKY, Régine et al. *La reconnaissance des mots dans les différentes modalités sensorielles: études de psycholinguistique cognitive*, Coll. « Psychologie d'aujourd'hui », Paris, Les Presses Universitaires de France, 1991, 320 p.
- FONAGY, Yvan. *La vive Voix*, Paris, Éditions Payot, 1983, 346 p.
- FOUCAMBERT, Jean. *La manière d'être lecteur*, Toulouse, Albin Michel, 1994, 174 p.
- \_\_\_\_\_, et Yvonne CHENOUF. *Question de lecture*, Paris, Éditions Retz/AFL, 1989, 159 p.
- FRAUENFELDER, Uli H. « Une introduction aux modèles de reconnaissance des mots parlés », In *La reconnaissance des mots dans les différentes modalités sensorielles : études de psycholinguistique cognitive*, Régine Kolinski, José Morais et Juan Segui (éds.), Coll. « Psychologie d'aujourd'hui », Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 320 p.
- GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode*, Coll. « L'ordre philosophique », Paris, Éditions du Seuil, 1996, 534 p.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Coll. « Poétique Seuil », Paris, Éditions du Seuil, 2004, 393 p.
- GERVAIS, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*, Coll. « Essais critiques », Montréal, Édition Nota Bene, 1993, 294 p.
- \_\_\_\_\_. *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1998, 231 p.
- \_\_\_\_\_. « Les machines à lire : des petites lues à la littérature de grande consommation », In *L'acte de lecture*, Denis Saint- Jacques (dir. publ.), Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, p. 229-243.
- \_\_\_\_\_, et Rachel BOUVET (dir. publ.). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2007. 281 p.
- GINOUVÈS, Véronique. « Analyse documentaire des documents sonores et édités pour la mise en place de bases de données », In *De la voix au texte : l'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, Nicole Belmont et Jean-François Gossiaux (comp.), Paris, Éditions du CTHS, 1997, p. 247-253.
- GIROUX, Robert. *Parcours: de l'imprimé à l'oralité*, Montréal, Éditions Triptyque, 1990, 485 p.
- GOODY, Jack. *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 323 p.

- GRAINGER, Jonathan, et Ludovic FERRAND (dir. publ.). *Psycholinguistique cognitive : essais en l'honneur de Juan Segui*, Coll. « Neurosciences et Cognition », Bruxelles, De Boeck, 2004, 407 p.
- GUTTON, Philippe. *Le jeu chez l'enfant : essai psychanalytique*, Paris, Larousse-Université, 1973, 176 p.
- HOUPPERMANS, Sjef et al. (eds.), *Territoires et terres d'histoire : Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Coll. « Faux titre », Amsterdam, Éditions Rodopi, 2005, 376 p.
- HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Coll. « U », Paris, Armand Colin, 2003, 154 p.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985, 404 p.
- JACOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Coll. « Points », Paris, Éditions de Minuit, 1963, 255 p.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1978, 305 p.
- JEAN, Georges. *La lecture à haute voix : histoire, fonctions et pratiques de la « lecture oralisée »*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1999, 176 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1980, 290 p.
- KOK, Nathalie. « Vérité ou fiction? Le récit intime à la lumière du discours de la confession », *Québec français*, n°125 (Printemps 2002), p. 43-47.
- KOLINSKI, Régine, José MORAIS et Juan SEGUI (éds.). *La reconnaissance des mots dans les différentes modalités sensorielles : études de psycholinguistique cognitive*, Coll. « Psychologie d'aujourd'hui », Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 320 p.
- LAGNEAU, Jules. *Célèbres leçons et fragments du cours sur la perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, 322 p.
- LECHEVALIER, Bernard. « Ambigüité de la Perception... », In *Perception et agnosies*, B. Lechevalier et al., Coll. « Questions de personne », Bruxelles, DeBoeck Université, 1995, 277 p.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1975, 357 p.
- LEON, Pierre Roger. *Phonétisme et prononciations du français*, 5<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, 2007, 269 p.

- MARTIN, Jean-Pierre. *La bande sonore : essai sur le roman de la voix*. Coll. « Essai », Paris, Éditions José Corti, 1998, 301 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, 542 p.
- MOLES, Abraham A. *Théorie de l'information et de la perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958, 221 p.
- MONGEON, Sylvie, et Aurélia KLIMKIEWICZ (dir. publ.). *Esquisses du féminin. Les contours d'une dérive*, Montréal, Cahiers du CELAT-UQAM, 2004, 121 p.
- MOREL, Marie-Annick, et Laurent DANON-BOILEAU. *Grammaire de l'intonation : l'exemple du français*, Coll. « Bibliothèque des faits de langue », Gap, Éditions Ophrys, 1998, 231 p.
- NICAISE, Alain. « Pourquoi l'intonation? », In *Points d'interrogation. Phonétique et phonologie de l'anglais*, Pierre BUSUTIL. (éd.), Pau, Publications de l'Université de Pau, 2000, p. 111-133.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy*, New York, Methuen and Co., 1982, 201 p.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*, Coll. « Documents », Montréal, XYZ Éditeur, 2007, 152 p.
- PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 340 p.
- PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1986, 319 p.
- PRADINES, Maurice. *La fonction perceptive*, Coll. « Médiations », Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1981, 213 p.
- \_\_\_\_\_. *Traité de psychologie générale*, Tome I, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, 746 p.
- RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Coll. « Esprit », Éditions du Seuil, 1986, 409 p.
- \_\_\_\_\_. « Qu'est-ce qu'un texte? », In *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Coll. « Esprit », Paris, Éditions du Seuil, 1986, 409 p.
- RIFATERRE, Michael. *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.
- \_\_\_\_\_. *Sémiotique de la poésie*, Paris, Édition du Seuil, 1983, 245 p.
- ROSSI, Mario et al. *L'intonation de l'acoustique à la sémantique*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et cie, 1981, 364 p.

- ROUDINESCO, Élisabeth, et Michel PLON. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, 1191 p.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, Coll. « Grande bibliothèque Payot », Paris, Payot et Rivage, 1995 [1916], 520 p.
- SERON, Xavier, et Martial VAN DER LINDEN, *Traité de neuropsychologie clinique*, Marseille, Éditions Solal, 2000, 496 p.
- SIMON, Anne Catherine. *La structuration prosodique du discours en français*, Coll. « Sciences pour la communication », Berne, Peter Lang Éditions scientifiques européennes, 2004, 370 p.
- SVENSBRO, Jesper. *Phrasikleia : anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Coll. « Textes à l'appui », Paris, Éditions de la découverte, 1988, 266 p.
- THÉRIEN, Gilles. « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. XVIII, n°2, 1990, p. 67-80.
- TODOROV, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1976, 165 p.
- \_\_\_\_\_. *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 315 p.
- TOURNIER, Claude. « Histoire des idées sur la ponctuation, des débuts de l'imprimerie à nos jours », Paris, *Langue Française*, n°45 (juin), Larousse, p. 28-40.
- VIAN, Boris. *Les morts ont tous la même peau*, Paris, Christian Bourgois, 1973, 185 p.
- VIGEANT, Louise. *La lecture du spectacle théâtrale*, Coll. « Synthèse », Laval, Mondia, 1989, 226 p.
- ZEKI, Semir. « A Century of Cerebral Achromatopsia », *Brain*, vol. 113, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 1721-1777.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1983, 307 p.
- \_\_\_\_\_. *La lettre et la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 346 p.
- \_\_\_\_\_. *Performance, réception, lecture*, Coll. « L'Univers des discours », Longueuil, Les Éditions du Préambule, 1990, 129 p.
- \_\_\_\_\_. « Sonorité, oralité, vocalité », In *Oralité – Polyphonix 16, op.cit.*, p. 17-24.